

نقد

اللغة والإبداع الأدبي

د. محمد العبد



اللغة والإبداع الأدبي

الطبعة الأولى
القاهرة - ١٩٨٩
جميع الحقوق محفوظة



القاهرة: شرماء لبيب - رقم ٤٥ / ٤٢
مدينة نصر - المنطقة الشامية

ت : ٢٦١٣٤٣٣

تصميم الغلاف : الفنان بهجت عثمان

نقد

اللغة و الإبداع الأدبي

د . محمد العبد



٥٥ - ١١

القسم الأول : مدخل نظري

علم اللغة وتحليل النص الأدبي :

١٨ - ١٣

١ - مستويات الاستخدام اللغوي .

٢٢ - ١٩

٢ - البحث اللغوي وبنية النص .

٢٩ - ٢٢

٣ - التحليل الأسلوبى للنص .

٣٢ - ٢٩

٤ - نظرية السياق .

٥١ - ٣٢

٥ - علم اللغة النصى وتحليل النص الأدبي :

٣٤ - ٣٣

(أ) منظور الجملة الوظيفية فى تحليل فى تحليل النص .

٣٧ - ٣٤

(ب) الدلالة النصية .

٤٠ - ٣٧

(ج) التماسك النصى .

٤٤ - ٤٠

(د) التماسك النصى وفكرة العلامات الدلالية المميزة .

٤٨ - ٤٤

(هـ) الوحدات النصية الكبرى ووحدة الدلالة .

٥١ - ٤٨

(و) العلاقة بين مضمون النص وعنوانه .

٥٥ - ٥١

الهوامش والمراجع .

٢٩٢ - ٥٧

القسم الثانى : الدراسات التطبيقية

٩٢ - ٥٩

اسلوب السياب وعلامات الحدث اللغوية :

١٤٨ - ٩٣

سمات اسلوبية فى شعر صلاح عبد الصبور :

١٧٦ - ١٤٩

تراوح الاستطيقى والأيدىولوجى فى الخطاب

الشعرى " نموذج من محمود درويش "

٢٠١ - ١٧٧

" الوطن المحرم " وقضية اللغة فى قصيدة النثر :

٢٢٩ - ٢٠٣

الخطاب الروائى فى " ثورثة فوق النيل "

٢٦٠ - ٢٣١

حوار الحكيم وتجربة اللغة الثالثة

٢٩٢ - ٢٦١

اللغة والبناء الدرامى فى مسرحية " رطل اللحم "

مقدمة

هذا العمل محاولة للإفادة من معطيات علم اللغة بفروعه ومناهجه وإجراءاته فى تحليل اللغة الأدبية التى تمثل المستوى الفنى من مستويات الاستخدام اللغوى . وإذا كان هذا الميدان من ميسادين الاشتغال باللغة قد صار غنيا بباحثيه وبحوثه فى الدراسات المعاصرة فى أوروبا وأمريكا ، فقد عرفه تراثنا فى صور مختلفة ، حين اتخذ النحاة من لغة الشعر والقرآن الكريم والحديث النبوى الشريف (وهى كما يبدو لغات ذات طبيعة فنية على تفاوت بينها) وسيلة لاستخراج قواعد العربية والاستشهاد عليها ، وحين اتخذ اللغويون تلك اللغات وسيلة للكشف عن ظواهر اللغة وقضاياها ومسائلها النظرية . ويختلف الأمر عند النقاد والبلاغيين ؛ فقد دار البحث فى اللغة الأدبية ، لاسيما لغة الشعر ، بين هاتين الطائفتين على أنها غاية ، أى دراستها لذاتها ، باعتبار العمل الأدبى - أيا كانت صورته - خلقا لغويا ، يستقل بمواصفات فنية وجمالية خاصة ، تميزه عن اللغة المعيارية الآلية ، متفقين فى ذلك - إلى حد بعيد - مع ما يعرف فى الدراسات الأسلوبية المعاصرة بـ (أسلوبية الانحراف) .

وإذا كان المبنى عند النحاة واللغويين هو مدار البحث فى اللغة وغاياته الجوهرية ، فإنه قد جعل عند النقاد والبلاغيين منطلقا أوليا لتشخيص المعنى ، فهو عندهم مدار البحث وغايته .

وقد استحدث علم اللغة فروعا مختلفة ، تخدم دراسة اللغة الأدبية ، مثل : علم الأسلوب ، أو علم اللغة الأسلوبى ، وعلم اللغة النصى ، وهى فروع اجتهدت جميعا فى تخليص التحليل اللغوى للأدب من آفة الانطباعية والسطحية من ناحية ، كما حاولت أن تجعل لكل جنس أدبى ، كالشعر والرواية والمسرحية ، أسسه ومعاييره الخاصة فى التحليل من ناحية أخرى .

ولا يستطيع الباحث اللغوى المعاصر أن يفيض النظر عما حققته الفروع السابقة

من تقدم وازدهار على المستويين : النظرى والتطبيقى ، بل إنها توجب علينا أن نجد فى الإفادة منها لتعميق البحث اللغوى فى اللغة الأدبية وتوسيعه ، غير عزوفين عن الاستزاعة باللمحات الذكية والآراء الصائبة والمصادر الأصلية فى تراثنا اللغوى والبلاغى . ويحدونا فى ذلك كله تعميق الصلة بين علم اللغة والدراسة الأدبية وإثراء أحدهما بالآخر . وتصلح جملة الأفكار السابقة فى تأسيس عناصر المنهج الفكرى العام الذى انتهجته واسترشدت به فى هذا العمل الذى بين أيدينا .

ولن يتحقق طموح الباحثين فى وضع نظرية علمية للبحث فى لغة الأدب العربى : قديمه وحديثه ، بين يوم وليلة ، ولن يتحقق من فراغ ، بل لابد من إحياء الأفكار الصالحة فى التراث ، والإفادة من الدراسات الحديثة فى الغرب ، والإخلاص للبحوث التطبيقية ، مهما كانت صعوباتها واختلاف وجهات النظر أحيانا حول نتائجها .

وقد جعلت هذا الكتاب فى قسمين : أولهما مدخل نظرى ، أردت به أن أعرض عرضا موجزا للجوانب المهمة التى تكشف عنها فروع علم اللغة الحديث فى تحليل اللغة الأدبية وبيان خصائصها وسماتها المميزة على نحو علمى موضوعى .

أما القسم الآخر ، فهو الدراسات التطبيقية التى أجريتها على أجناس أدبية مختلفة ، هى الشعر والرواية والمسرحية . وقد أتاح ذلك فرصة طيبة لمراجعة إنتاج طائفة من رواد الأدب العربى الحديث من منظور لغوى تخصصى من ناحية ، كما أظهر من ناحية أخرى ، أن طرق التحليل اللغوى وإجراءاته تتشعب وتتفاوت بالضرورة بتفاوت هذه الأجناس الأدبية فيما بينها - بدرجة أو بأخرى - فى أسسها الإبداعية وأصولها البنائية .

وجدير بالإشارة هنا أن الدراسات اللغوية التطبيقية التى اشتمل عليها هذا الكتاب ليست مقصودة لذاتها فحسب ، وإنما جعلت من كل دراسة منها مجالا لمعالجة قضية أو ظاهرة أو فكرة لغوية أساسية ؛ فقد ركزت فى دراستى للغة السياب على مدى اقترابه أو ابتعاده عن النموذج اللغوى الكلاسيكى والرومانسى . وجعلت من دراستى للغة صلاح عبد الصبور مجالا لبحث إشكالية

تحويل الشعر الجديد فى مرحلة تالية على لغة الحياة اليومية واستثماره إياها فى إنتاج النص الشعرى . وجعلت من التحليل اللغوى النصى الذى أجرته على نموذج من شعر محمود درويش مجالا للكشف عن حركية اللغة فى نصوص شعرية ذات خاصية درامية ، يتعدد فيها الصوت الشعرى ، وهى خاصية تزدهو بها مدرسة الشعر الجديد فى مرحلتها المتطورة .

وإذا كانت الدراسات المعاصرة فى الغرب قد نهضت بالبحث فى لغة الرواية نهضة كبرى ، فإن الرواية العربية مازالت تفتقر افتقارا شديدا إلى جهود اللغويين المحترفين فى الكشف عن خصائص الاستخدام اللغوى فى الرواية ، وما يميزها عن الأجناس الأدبية الأخرى من هذه الناحية . فى هذا الإطار كانت دراسة الخطاب الروائى فى " ثرثرة فوق النيل " للروائى الكبير نجيب محفوظ مجالا لبحث الوظائف الإخبارية والدلالية للغة الروائية من ناحية ، ومجالا لبحث إشكالية خضوع التعبير اللغوى لمقتضيات البنية الروائية ، وأثر السياق الروائى : اللغوى وغير اللغوى فى تشكيل النسيج اللغوى الحوارى والسردى على نحو يعينه من ناحية أخرى .

أما البحث فى لغة المسرحية ، فقد عنى بإشكاليتين أساسيتين : أولاها إعادة النظر فى تجربة اللغة الثالثة التى أثارها توفيق الحكيم ومارسها عمليا فى عدد من مسرحياته ، والحكم على تلك التجربة من منظور لغوى محض من ناحية (أعنى إمكانية قبول مثل هذه اللغة الثالثة فى جسد العربية) ، والحكم على أثر الصيغة التى بدت بها هذه اللغة فى مسرح الحكيم على المستوى الفنى الدرامى من ناحية أخرى .

أما الإشكالية الثانية ، فهى الوقوف على الخواص الدقيقة التى تميز الحوار المسرحى عن سائر أنماط الحوار الأخرى ، باعتباره حوارا منطوقا ، لاسيما أن النص المسرحى الذى تعالج من خلاله هذه القضية المحورية ، وهو " رطل اللحم " للدكتور إبراهيم حمادة ، يمثل تجربة إبداعية جديدة على المسرح العربى ، من حيث اختلاف أحد فصيليه عن الآخر - على نحو ما سنرى - فى الشخصيات ونمط الحوار . وأود الآن أن أختتم هذه الكلمات بعبارة هيجل الشهيرة : " إن أصغر عمل

متحقق هو أكبر قيمة من أجمل فكرة لم تستطع أن تتجاوز دائرة الإمكان ، فبقيت مجرد مشروع " .

القسم الأول
مدخل نظري
علم اللغة وتحليل النص الأدبي

(١) مستويات الاستخدام اللغوى

من المعروف فى علم اللغة الحديث أن الاستخدام اللغوى ينقسم إلى مستويين كبيرين : المستوى العادى normal usage أو اللغة المعيارية standard literary Language والمستوى الفنى artistic usage أو اللغة الأدبية literary Language . وقد أدرك القدماء هذه الحقيقة ؛ يستنتج ذلك من اختصاصاتهم البحثية ، كما يستنتج من (تراتبية) العلوم عندهم ؛ إذ يضع يحيى بن حمزة العلوى علوم العربية فى مراتب ، يفهم منها تقديم المستوى العادى من اللغة على المستوى الفنى ؛ فالمرتبة الأولى لعلم اللغة ، والثانية لعلم التصريف ، والثالثة لعلم العربية أى النحو ، والرابعة - كما يقول - : " تحقق علم الفصاحة والبلاغة ، وهو نظر خاص يأمن به الأديب الخطأ فى نظم الكلام وجزالة لفظه وحسن بلاغته " (١) .

فتقديم علوم اللغة والنحو والتصريف ، إنما هو من الوجه الآخر ، تقديم اللغة المعيارية التى تعقد لها هذه العلوم . وبعد الخروج عليها شذوذا . ولذلك كان علم النحو عندهم هو علم العربية . أما علوم البلاغة والفصاحة ، فهى منصرفة إلى ماينبغى أن يراعى الكلام ويرعاه ؛ ليحقق لنفسه الحسن والجزالة وجودة النظم (لاحظ من الآن مقابلة العلوى بين اللغة والكلام) .

وبعد مبحث التقديم والتأخير من صميم البحث الأسلوبى على مستوى التركيب . فهناك ترتيب معتاد مبتذل يطرق ذهن كثيرا ، وهذا الترتيب يمكن مخالفته ، ولكن مجرد المخالفة - كما يقول فندريس - ينبئ عن غرض ما ، ذلك الغرض هو إبراز كلمة من الكلمات لتوجيه التفات السامع إليها . وتلك مسألة أسلوبية يمكن تتبعها إلى أقصى وقائعها ، ومن ثم كانت دراسة التنظيم كثيرا ما تجور على دراسة الأسلوب . ويصف فندريس هذا النوع من الدراسة بأنه " فى غاية الدقة ، ويتطلب حسا لغويا مدريا ، ولطفا عاليا فى الذوق الأدبى يضاف إليه معرفة نادرة بالظروف الفيلولوجية للغة المدروسة . لذلك لم يمارس حتى الآن إلا فى حيز ضيق " (٢) .

وقد ألح النحاة إلى شئ من الغايات الأسلوبية للتقديم والتأخير ، على نحو ما نجد عند سيبويه فى فكرة العناية والاهتمام بالمقدم . ويبدو أن نظر النحاة قد توقف بهم عند ما توقف عنده سيبويه ، مما جعل عبد القاهر الجرجاني يقول : " إنا لم نجدهم اعتمدوا فيه شيئا يجرى مجرى الأصل غير العناية والاهتمام . قال صاحب الكتاب - وهو يذكر الفاعل والمفعول - : كأنهم يقدمون الذى بيانه أهم لهم ، وهم بشأنه أعنى ، وإن كانا جميعا يهمانهم ويعنيانهم " (٣) .

وقد اتسعت هذه الإرهاصات الأولى بالغايات الأسلوبية عند لغويين وبلاغيين آخرين ؛ كالزمخشري صاحب فكرة (الاختصاص) (٤) ، وعبد القاهر الذى اتسع بغايات التقديم والتأخير إلى التأكيد والتقوية والتخصيص (٥) . ولقد سبق للغوى كبير مثل ابن جنى أن بحث هذه المسألة بحثا مستفيضا عندما تحدث عن الابتداء بالنكرة خلافا للقاعدة النحوية (٦) .

وإذا كان النحاة قد انصرفوا إلى تععيد البنية اللغوية المعيارية أو الثابتة ، فقد تجاوز البلاغيون بمباحثهم فى علم المعانى قواعد النحاة بتطويرها فى ضوء الاستخدام اللغوى الفنى وتأسيس قواعدهم الخاصة .

وإذا كان علماء المعجمات اللغوية وجامعو اللغة قد انصرفوا إلى ضبط العلاقة بين اللفظ ومدلوله استنادا إلى الاستخدام المعيارى بوضع معجمات الحقول الدلالية ؛ كالنبات ، والحيوان ، وخلق الإنسان ، والأنواء ، أو المعجمات الموضوعية ؛ كالمخصص لابن سيده ، أو المعجمات الموسوعية كالصاحح للجوهري ، والتهذيب للأزهري ، والجمهرة لابن دريد ، فإن مباحث علم البيان قد عالجت هذه العلاقة بين اللفظ ومدلوله فى الاستخدام الأدبى الفنى ، فى ظواهر المجاز والاستعارة والتشبيه ، وهى من ظواهر الانحراف بالدلالة الحقيقية إلى دلالات أخرى مجازية . وربما قدم لغوى متخصص مثل ابن جنى مادة جيدة للبحث الأسلوبى فى مسألة الدلالة المجازية فى باب المعروف بـ (شجاعة العربية) ، فكثير من مظاهرها مما يمكن إدخاله فى باب المجاز (٧) .

وإذا كانت مسألة المجاز قد نضجت على أيدي البلاغيين من أمثال عبد القاهر ،

وعدت معيارا للترفة بين الوضع والاستعمال ، أو بين اللغة العادية واللغة الأدبية العالية ، فإن للغويين إشارات مبكرة تعد بذورا للبحث فى هذه المسألة . ومن هؤلاء أبو عبيدة وابن فارس اللذان بحثا مسألة المجاز من باب الإسناد والتقدير ، وباعتبار المجاز - كما يفهم من كلام أبى عبيدة - أسلوبا أو استخداما مختلفا عن المؤلف من كلامهم . فقوله تعالى : (وربطنا على قلوبهم) مجازه - فى نظر أبى عبيدة - صبرناهم وألهمناهم الصبر (٨) . وقوله تعالى (وتذهب ريحكم) مجازه : تنقطع دولتكم (٩) ، وقوله تعالى (والنهار مبصرا) مجازه : مجاز ما كان العمل والفعل فيه لغيره ، أى يبصر فيه ، ألا ترى أن البصر إنما هو فى النهار ، والنهار لا يبصر ، كما أن النوم فى الليل ، ولا ينام الليل (١٠) .

ويشير ابن فارس - على المؤلف من اصطلاحه - إلى أن من سنن العرب " وصف الشئ بما يقع فيه أو يكون منه ، كقولهم : يوم عاصف ، المعنى : عاصف الريح ... ومثله : ليل نائم وليل ساهر ، لأنه ينام فيه ويسهر " (١١) .

وإذا كان النظر ينصرف أول الأمر إلى المسند - فيما يرون - فإن المسند إليه هو الذى يحدد العلاقة الإسنادية : فهى حقيقة إن كانت بينهما ملازمة معنوية ، وهى مجازية إن وصف الشئ بما لا يقع فيه أو يكون منه .

لقد بنى البلاغيون على المقولات النحوية الأربع : الشخص (متكلم ، مخاطب ، غائب) والعدد (مفرد ، مثنى ، جمع) والجنس (مذكر ، مؤنث) والتعيين (التعريف ، التنكير) بنوا بحوثهم فى أساليب الالتفات والتوسع وخروج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر . ونكتفى هنا بأن نضرب أمثلة موجزة للالتفات والتوسع من مقولتى : الشخص والعدد .

والالتفات نقل الكلام من حالة التكلم أو الخطاب أو الغيبة إلى حالة أخرى . وهو نوع من الخروج على المطابقة فى الضمائر ، وقد وضع اللغويون أنفسهم بذور هذا المفهوم منذ القرن الثانى الهجرى من أمثال القراء (١٢) وأبى عبيدة (١٣) ، ثم تابعها لغويون آخرون من أمثال المبرد (١٤) وابن فارس (١٥)

والثعالبي (١٦) الذي جعله - على نحو ما اعتدنا من اصطلاحه - من أسرار العربية .

وقد تلقف البلاغيون بعد ذلك فكرة الالتفات ، فطوروها ووسعوها بالبحث في بلاغتها وموقعها وفوائدها ، على نحو ما نجد عند الزمخشري (١٧) وابن الأثير (١٨) ويحيى بن حمزة العلوي (١٩) والزركشى (٢٠) والقزويني (٢١) .

وقد بالغ بعضهم في بحث الالتفات كالسكاكي الذي جعل منه شاهده المشهور ، وهو قول امرئ القيس :

تطاول ليلك بالإثم

فقد كان ينبغى - فيما يزعم السكاكي - أن يسوق امرؤ القيس كلامه بياء المتكلم لا بكاف المخاطب (٢٢) .

أما مقولة العدد ، فقد لاحظ اللغويون أثر الاستخدامات اللغوية في الانحراف عن المطابقة التي يوجبها نحو العربية ، فقد تحدث أبو عبيدة عن مجاز ما جاء لفظه لفظ الجميع ووقع معناه على الاثنين (٢٣) ، أو مجاز ما جاء من لفظ الاثنين ثم جاء لفظ خبرهما على لفظ خبر الجميع (٢٤) .

ويعنى ابن جنى بالمسألة ، فيحدثنا عن أفراد الجمع وجمع المفرد وتثنيته ، وهو من ضروب المحل على المعنى التي عدها من (شجاعة العربية) كذلك (٢٥) . وقد أشار ابن فارس إلى الجمع يراد به واحد واثنان (٢٦) ومخاطبة الواحد خطاب الجمع (٢٧) ، ووصف الجميع بصفة الواحد والواحد بلفظ الجمع (٢٨) ، وإن كان وصفه لمثل هذه الحالات بأنها أيضا من سنن العرب في كلامها هو وصف معصى مضلل .

وقد أدرك البلاغيون ما في هذه المفاهيم من انحراف عن القواعد المثالية عند النحاة قصدا لغايات أسلوبية ، ونهبوا إلى انتشارها وكثرة حالاتها في كلامهم . ومن هنا يجمل الزمخشري صور المخالفة في العدد من الاتساعات في اللغة التي

ومن الأبواب النحوية المهمة التى بدأ النحاة بالتقعيد لمبانيها ، ثم شغل البلاغيون بعدهم بتخريج معانيها وما لها من قيم أسلوبية (باب الأساليب النحوية) ؛ كالمذح ، والذم ، والدعاء ، والاستفهام ونحوها . ولو أخذنا أسلوب الاستفهام مثالا لبناء البلاغيين والمفسرين على الأسس التى وضعها النحاة ، لأدهشنا عنايتهم الفائقة بتخريج معانيه ، لاسيما من خلال لغة النص القرآنى ، وفقا لربط المقال بالمقام ، كمعانى التقرير والتوبيخ والأمر والإنكار (٣٠) .

تلك أمثلة قليلة لما أخذه البلاغيون من مسائل اللغويين وأبواب النحاة وبنوا عليه دراساتهم وبحوثهم المستفيضة ، وهى شواهد لما يقدمه علم اللغة بفروعه ومستوياته التحليلية المختلفة للدراسة الأدبية والبحث الأسلوبى .

ولنا أن نستنتج من ذلك - يؤيدنا ترتيب العلوى السابق للعلوم العربية - انشقاق صورة البحث اللغوى والبلاغى فى تراثنا العربى إلى شقين ، يأخذ فيها البلاغيون عن اللغويين ويتلقون قواعدهم المعيارية للغة القياسية بالتأسيس عليها فى عرض صورة البلاغة والبيان فى اللغة الأدبية الفنية . وتبقى الصورة هكذا ، لايكاد يتقدم أحد من النحاة أو اللغويين باختبار قواعده أو مسائله اللغوية من خلال النصوص الأدبية ذاتها . ولا تكاد هذه الصورة تلتنم - فى تراثنا - إلا على أيدى طائفة من المفسرين الذين انطلقوا من منطلق لغوى تسانده المعرفة البلاغية الواسعة والذوق السليم والحس المرهف من أمثال : الفراء ، والزمخشري ، والسيوطى وغيرهم .

وإذا جاز لنا أن نجعل عبد القاهر الجرجانى بكتابه (دلائل الإعجاز) رائدا لأحد فروع علم اللغة الحديث ، وهو علم اللغة الأسلوبى StyloLinguistics ، على المستوى التنظيرى ، فإن هؤلاء المفسرين من اللغويين والبلاغيين هم الذين أثروا هذا الفرع من تراثنا بدراساتهم التطبيقية حول تفسير النص القرآنى وبيان معانيه .

وقد كان يمكننا أن نجعل من هذا الفرع كذلك جهود اللغويين فى ميدان الشروح على دواوين الشعراء . غير أن هذه الشروح - كشرح أبى نصر الباهلى صاحب الأصمعى لديوان ذى الرمة ، أو شرح ابن جنى لديوان المتنبى ، وغيرهما - قد شغلت بشرح الغريب وأصول اللغة ، مما هو أقرب إلى حقل الفيلولوجيا منه إلى حقل الدراسة اللغوية للأسلوب الأدبى .

وجدير بالذكر أن تراثنا اللغوى قد نوه إلى موضوعات وظواهر تدخل الآن فى صميم البحث اللغوى الأسلوبى ، ولكن البلاغيين - للأسف - قد ضربوا عنها صفحا ، ولم تجد فى بحوثهم صدى . وأسوق مثالا على ذلك ظاهرة (حكاية الصوت للمعنى) ؛ فقد شغلت العلاقة بينهما لغويا كبيرا هو ابن جنى ، فصنفها وحللها وجعل لها مبحثا خاصا يظهر عنايته بها ، فى كتابه (الخصائص) وهو (إمساس الألفاظ أشباه المعانى) (٣١) . وقد بذل ابن جنى جهدا علميا عظيما فى بحث هذه الظاهرة وتأصيلها فى تراثنا اللغوى ، يستنده فى ذلك امتلاكه اللغة وعقليته المتحررة (٣٢) ، بيد أن البلاغة القديمة قد انصرفت مناهجها عن استثمار نتائج ابن جنى لمصلحة اللغة الأدبية ، لاسيما لفة الشعر . وربما يرجع ذلك إلى أن عناية البلاغيين بالمركب : حقيقة ومجازا صرفتهم عن مثل هذه المسائل التى عنى بها اللغويون ، بالرغم من أثرها الجمالى الخطير فى اللغة الأدبية .

والحق أن انقسام صورة البحث اللغوى والبلاغى فى تراثنا - بالرغم من إيجابية بعض البلاغيين الذين أفادوا من قواعد النحاة وبحوث اللغويين - لم يكن شيئا فريدا ، فقد نرى مثيله فى العلاقة بين الدراسة اللغوية والنقد الأدبى فى الغرب قبل هذا القرن ، يقول جيرو P. Guiraud : " لقد أدى اضمحلال البلاغة وانقسام فقه اللغة وتاريخ الأدب إلى نظامين متميزين ، أدى إلى تفكك النظام النقدى مع نهاية القرن التاسع عشر ، وكان من آثار ذلك أن ترك النقد الأدبى دراسة التعبير اللغوى للنحاة ، مع احتفاظه بتفسير المضمون تفسيراً قد يبهرننا ، ولكنه يظل تفسيراً فارغاً فى أغلب الأحيان ؛ ذلك أنه ينثر الشعر ، ولأن الناقد يجتهد فى أن يعرض على القارئ ما أراد المؤلف أن يقول ، أو ما كان ينبغى عليه قوله " (٣٣) .

(٢) البحث اللغوى وبنية النص

وقد كان لتقدم البحث اللغوى على يد دو سوسير de Saussure أثره الكبير فى تطوير مناهج لغوية ونقدية ، تعنى ببنية النص ومعايير الصياغة . وكان لتفريق دو سوسير بين اللغة Langue والكلام Parole أثره فى تحليل النصوص الأدبية من الداخل internal ، وفى تركيز البحث فى بنية العمل ذاته ، وتخفيف الانشغال بالعوامل الخارجية الفاعلة فى النص عند الشرح وتحليل المضمون .

ويرجع تفريق دو سوسير إلى رفضه تصورات المدرسة التاريخية التقليدية للغة التى يراها تصورا مثاليا يقف وراء تجميع الكلمات ، مثل فكرة النجار التى تقف وراء قطعة الأثاث ، وكان دو سوسير يرى أن اللغة خلق إنسانى ونتاج للروح ، وأنها اتصال ونظام رموز تحمل الأفكار ، فليس جانب الفكر الفردى فيها أقل جوهرية من جانب الجذور الاجتماعية ، ومن ثمة فإن الفرد والجماعة يسهمان فى إعطاء قيمة تعبيرية متجددة للأسلوب (٣٤) .

لقد جعل دو سوسير المجموعة الكلامية الفعلية la masse parlante هى الحقيقة والحقيقة الوحيدة ، ولذلك كان من البديهي - كما يقول دو سوسير - أن يفوق النظر الوصفى - من حيث الأهمية - النظر التاريخى (٣٥) .

وقد اتخذت ثنائية اللغة - الكلام (Langue - Parole) عند دو سوسير صورا عدة فى البحث اللغوى المعاصر ؛ فهى تبدو فى صورة : الرمز - الرسالة (Code - Message) عند ياكوبسون ، وصورة : اللغة - الخطاب (Langue - Discours) عند جيوم ، وصورة : النظام - النص (Système - Texte) عند يلمسليف ، وصورة : القدرة بالقوة - الناتج بالفعل (Com- petence - Performance) عند تشومسكى . بل لقد طور ديفوتو voto ثنائية دو سوسير - فى ضوء البحث عن العلاقة بين علم اللغة وعلم النقد - إلى ثلاثية جديدة فى قوله : " إذا كان الكلام عند سوسير يقابل النقد Criti-

cism ، كما تقابل اللغة بالنحو Grammar ، فإننا سوف نحتاج إلى مصطلح آخر ، يقابل هذا الخط اللغوي الثالث المسمى بعلم الأسلوب Stylistics ، وليكن هذا المصطلح هو اللغة الفردية Langue individuelle " (٣٦) .

ويصل ديفوتو من ذلك إلى أن الأسلوب هو العلاقة بين الفرد المبدع والمجتمع الذى يشهد هذا الإبداع (٣٧) .

وقد انتقل صدى هذه المقابلات بين النظام والاستخدام الفعلى ، أى بين اللغة والأسلوب ، أو اللغة المعيارية واللغة الفنية ، انتقل صداها إلى التنظير النقدي المعاصر ؛ إذ ينص ويليك/ وورين على أن المعنى فى الشعر مسألة سياقية - con-textual ؛ فالكلمة فى الشعر لا تحمل فقط معناها المعجمى dictionary meaning ، وإنما تشير معها طائفة من المترادفات والمشاركات اللفظية . إن الكلمة فى الشعر لا تحمل معنى وكفى ، وإنما هى تشير معانى الكلمات التى ترتبط بها ارتباطا صوتيا أو معنويا أو اشتقاقيا ، أو حتى الكلمات التى تتضاد معها وتتخالف (٣٨) .

لقد ثار ويليك/ وورين على فكرة القيم التعبيرية الثابتة التى ركنت إليها الأسلوبية التقليدية ، حين كانت تسند إلى كل أداة تعبيرية قيمة جمالية محددة . فليس ممكنا - كما يؤكدان - القول بأن لكل صورة أو أداة تعبيرية تأثيرا محددا أو قيمة تعبيرية محددة specific expressive value فى جميع السياقات التى تقع فيها ؛ فتوالى الجمل المعطوفة بحرف العطف and مثلا ، قد يوحى فى الكتاب المقدس أو كتب الأخبار بالسرد البطئ للأحداث ، ولكنه قد يوحى فى قصيدة رومانسية بمشاعر هائجة متدفقة .

والمبالغة Hyperbole قد تخلق جوا تراجيديا أو شجيا ، ولكنها فى الوقت نفسه قد تخلق جوا كوميديا أو فكاهة سوداء Grotesque (٣٩) .

لقد صارت هذه المسائل من المبادئ الإجرائية التى تلخصها مقولة شيبترز الشهيرة : " إننا نمسك بمعنى الجملة أو القصيدة ، فنراه شيئا أكثر من إجمالى أصواتها وكلماتها المفردة " (٤٠) .

ويريد شيبترز بذلك أن يؤكد حقيقة جوهرية هى أنه لاينفى أن ننظر إلى أسلوب عمل أدبى على أنه مطابق للحصيلة اللغوية لهذا العمل ، ذلك أن لهذا الأسلوب سماته ومكوناته المميزة داخل العمل ذاته ، وليست هذه الحصيلة اللغوية إلا المادة الأولية التى يتشكل منها هذا الأسلوب .

وقد ساعدت مثل هذه المفاهيم على انتشار فكرة (القراءة المغلقة أو الأمانة Close Reading) فى ميدان التطبيق الأسلوبى ، التى ترجع جذورها إلى فكرة تفسير النص Explication de Texte فى القرن التاسع عشر ؛ فقد كان هدفها هو القراءة المنضبطة المرتبطة بالمعلومات التاريخية واللغوية ، والتى تقيم أواصر صلة بين الاستجابات الجمالية ومثيراتها الخاصة فى النص . وقد شارك النقد الجديد New Criticism الذى بدأ فى إنجلترا قبل الحرب العالمية الثانية وسيطر على حركة النقد الإنجليزى والأمريكى فى السنوات التى تلت هذه الحرب ، شارك فى هذه العناية بالنص . فقد أصبحت القاعدة الأساسية للنقد هى النص لا بيوجرافيا الكاتب أو تاريخ عصره . ومن هنا أصبح النقد الأدبى الجديد أكثر ارتباطا وتمسكا بعلم اللغة . بل لقد ترك بعض أصحاب النقد الجديد ، ولاسيما ريتشاردز I. A. Richards ، بصمتهم على علم اللغة (٤١) .

ومما يستحق التنويه هنا أن فكرة (القراءة الأمانة) قد راقت لكثير من دارسى الأدب العربى فى السنوات الأخيرة ، وكان لها آثارها البعيدة فى تجديد حقل الدراسة الأدبية عندنا وإثرائه .

لقد أصبحت الدراسة اللغوية للأدب - كما يقول ويليك/ وورين - مهمة للغاية ؛ والدراسة اللغوية المقصودة هنا هى دراسة المسائل التى تجاهلها أو تخفف منها اللغويون المعترفون (٤٢) . إنها الدراسة اللغوية التى تعنى بالمعنى

وتغييراته ، فلا ينبغي أن تقتصر أهمية هذه الدراسة على فهم الكلمات المفردة أو العبارات ؛ لأن الأدب مرتبط بجميع مناحى اللغة واعتباراتها . فالعمل الفني الذي هو فى أوليته نظام من الأصوات ، يقوم على مبدأ الانتقاء Selection من النظام الصوتى للغة . وهنا تبرز أهمية علم اللغة فى مناقشتنا لمسائل النغم الصوتى Euphony والإيقاع Rhythm والوزن الشعرى Metre . ويبدو هنا علم التحليل الفونيمى Phonemics علما لاغناء عنه فى علم العروض المقارن وفى التحليل الخاص للظواهر الصوتية .

وفى أغراض الدراسة الأدبية ، لا يمكن - بالطبع - للمستوى الصوتى من اللغة أن يتعزل عن معناها . ومن ناحية أخرى ، فإن بنية المعنى مما يقع تحت مسئولية التحليل اللغوى . إننا نقدورنا أن نضع قواعد عمل أدبى فنى أو مجموعة من الأعمال الفنية بدءا من الفونولوجيا والصرف ثم المفردات والنحو .

(٣) التحليل الأسلوبى للنص

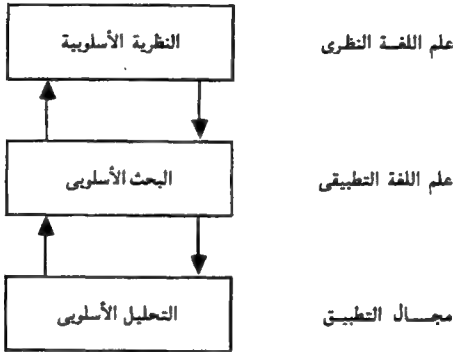
ولعل من المفيد هنا أن نقيم حدا ضابطا لهذه المسألة فى ضوء النموذج الذى قدمه شبلنر Spillner لأجزاء التحليل الأسلوبى المتكامل ، وهى ثلاثة أجزاء رئيسية :

- (١) جزء لغوى ، ويتعامل مع التعبيرات المنتظمة لغويا .
- (٢) جزء عملى ، ويسهل تناول أجناس : المؤلف ، القارئ ، السياق التاريخى ، موضوع الحديث .
- (٣) جزء جمالى أدبى ، ويرتبط بالتأثير على القارئ وبالشرح الأدبى والتقديم (٤٣) .

ويشير شبلنر إلى أنه ليس من الضروري فى كل حالة من حالات التحليل الأسلوبى وجود أهمية للأجزاء الثلاثة جميعها (حيث يكون ممكنا أن توجد نصوص لا يؤدى المؤلف أو السياق التاريخى أو نحوهما أى دور) غير أنه من الضروري ارتباط بعضها ببعض الآخر ، ويتعين الاهتمام بالتأثير الجمالى على القارئ فى الجزء العملى . ويقدم التحليل الأسلوبى : العملى واللغوى الشامل فى

هذه الحالة المعلومات المطلوبة فى التفسير التالى له (٤٤)

أما الجزء اللفوى فى النموذج الذى اقترحه شبلتر ، فيوضحه من خلال الشكل التالى :-



وتوضح السهام أن النظرية الأسلوبية فى المناهج التى تطورت فى أثناء البحث تطبق على التحليل الأسلوبى ، وهذا ما يدل عليه اتجاه السهام التى تقع فى الجهة اليمنى من الشكل ، كما يحدث تحسين وتطوير للنظرية بطريقة عكسية من خلال المعارف فى أثناء التحليل الأسلوبى ، وهذا ما ينبئ عنه الاتجاه العكسى للسهام التى تقع فى الجهة اليسرى من الشكل .

وهناك اتجاهان فى الدراسة اللغوية للأدب :

(أحدهما) يجعل من العمل الأدبى وثيقة ومصدرا للتاريخ اللغوى ولأغراض علم اللغة . ولكن الدراسة اللغوية تصبح دراسة أدبية فحسب - وهذا هو الاتجاه الثانى - عندما تخدم دراسة الأدب ، أى عندما تسعى إلى بحث التأثيرات الجمالية للغة aesthetic effects . وباختصار عندما تصبح دراسة أسلوبية . وبالطبع ،

فإن علم الأسلوب لا يستطيع أن يسد الحاجة فى الدراسة الأدبية دون أن يبنى على أساس علم اللغة العام ، ذلك أن أحد اختصاصاته الأساسية هو مقارنة النظام اللغوى لعمل أدبى فنى بالنظام اللغوى العام . فبدون معرفة باللغة المشتركة Common Speech أو حتى باللغة غير الأدبية unliterary Speech ، وبدون علم بماهية اللغات الاجتماعية المختلفة السائدة فى زمن معين ، فإن علم الأسلوب Stylistics سوف يشق عليه أن يتخطى آفة الانطبعية (٤٥) .

ويعرف التحليل الأسلوبى طريقتين أساسيتين :
(الأولى) تتجه إلى تحليل النظام اللغوى للعمل الأدبى وتفسير سماته فى حدود الغاية الجمالية لهذا العمل ، باعتبار معناه الكلى . وهنا يبدو الأسلوب نظاما لغويا فرديا لعمل أو مجموعة من الأعمال .

(و الأخرى) وهى ليست على النقيض من الطريقة السابقة ، دراسة حاصل المميزات الفردية التى يختلف بها هذا النظام عن الأنظمة الأخرى التى يقارن بها . فهى إذن طريقة المقارنة ، إذ ينبغى أن نلاحظ الانحراف deviation والخروج distortion على الاستخدام العادى ، ثم نحاول الكشف عن غاياتهما الجمالية . ففى اللغة التبليغية العادية ordinary communicative Speech ، لانتلقى بالا إلى أصوات الكلمات أو مواقعها (لأنها تنصرف فى العادة من المحدث إلى الحدث) ، ولا إلى بنية الجملة (لأنها تبنى بناء اعتياديا) . ومن هنا ، فإن الخطوة الأولى فى التحليل الأسلوبى هى ملاحظة أنماط الانحراف عن المعتاد ، نحو : التكرار الصوتى ، أو التغيير فى نظم الجملة ، أو كيفية التسدرج بالعبارات ، ونحو ذلك مما يخدم وظيفة جمالية ما ، كالتأكيد أو التوضيح ، أو خلاقهما من الوظائف (٤٦) .

وقد ثار جدل بين علماء اللغة وعلماء الأدب حول العلم الذى ينبغى أن ينتمى إليه علم الأسلوب : هل إلى علم اللغة أم إلى نظرية الأدب ؟ . يرى ويليك/ وورين أن علم الأسلوب إذا استخدم استخداما أدبيا وجماليا خالصا ، ينحصر فى دراسة عمل فنى أو طائفة من الأعمال الفنية التى توصف فى حدود معانيها

ووظائفها الجمالية ، وباختصار : إذا كانت الغاية الجمالية aesthetic purpose هي مركز التحليل ، فإن علم الأسلوب يعد - إذ ذاك - فرعاً من علم الأدب . وهو فرع مهم : لأن المناهج الأسلوبية هي - فقط - التي يمكنها تحديد السمات المميزة للعمل الأدبي (٤٧) .

ويستطرد ويليك/وورين في شرح طرق التحليل الأسلوبى على النحو الذى رأينا ، وينبغى هنا ملاحظة انطلاق هذا التحليل من منطلق لغوى وعلى أسس لغوية ، سواء فى تحليل السمات أم فى مقارنة المميزات الفردية للعمل بالاستخدام العادى .

أما جيرو Guiraud فقد جعل لعلم الأسلوب فرعين اثنين بناء على اختلاف وظيفة أحدهما عن الآخر : فهناك علم الأسلوب اللغوى linguistic stylistics الذى يدرس الشكل اللغوى ، وعلم الأسلوب الأدبى literary stylistics الذى يدرس المضمون . ويدخل الفرع الأخير فى إطار نظرية الأدب أو النقد الجديد . بيد أن كلا من هذين الفرعين يستعير مفاهيمه وطرائقه من علم اللغة الحديث (٤٨) .

أما انكفست Enkvist فقد قدم - فضلاً عن التسمية بعلم الأسلوب اللغوى - تسمية جديدة هي علم اللغة الأسلوبى Stylolinguistics ، وجعلهما لوظيفة واحدة ، هي حصر المثيرات الأسلوبية stylistic stimuli ووصفها بمعاونة تصورات علم اللغة ومفاهيمه . ولكنه يضيف على الفور أن أى عمل تطبيقي فى حقل علم اللغة الأسلوبى ينبغى - ولكنه ليس ملزماً بذلك - أن يكون تطبيقاً على طريقته الخاصة .

ويمكننا أن نلخص نظرية انكفست فى النقاط الأساسية التالية : -
(١) ينبغى أن تتجه التحليلات اللغوية الأسلوبية نحو أهداف تتجاوز علم اللغة ذاته ، لتكون خطوة أولى على طريق الدراسة البنائية والأدبية والتاريخية

للنص أو للغة . وإذا كان علماء اللغة معنيين بدراسة جميع أنماط التنوع اللغوى linguistic variation ، فإن الأسلوب ليس إلا أحد هذه الأنماط المتعددة ، فهناك أنماط أخرى مثل التنوعات اللغوية الإقليمية واللهجية والاجتماعية .

(٢) وهكذا يستبقى انكفست مصطلح الأسلوب فى بحثه باعتباره نمطا من أنماط التنوع اللغوى الذى يرتبط بالسياق بمعناه الواسع ، والذى يضم سياق النص textual context والسياق الاجتماعى الذى أنتج فيه situational context فى آن معا .

(٣) إن علم اللغة الأسلوبى يتقاطع غالبا مع علم اللغة العام فى مجالاته ، نحو علم اللغة التاريخى ، وعلم اللهجات ، وعلم اللغة الاجتماعى . وللباحث فى علم الأسلوب أن يختار تصورات ومصطلحاته من هذه العلوم فى ضوء غايته ومنهجه . وعلى هذا النحو ، يبدو علم اللغة الأسلوبى طريقة من طرق النظر إلى اللغة .

(٤) عند تحديد سمات النص ومثيراته ينبغى مقارنته بطائفة من النصوص الأخرى ، التى تشكل المعيار norm الذى نقارن على أساسه ، وهو معيار انتخابى أو اختياري chosen ؛ لأن النص المدروس هو الذى يختاره ليكون خلفية له . ويعنى فى هذه المقارنة بتحديد السمات اللغوية linguistic features التى تخالف بين النص المدروس والمعيار . ومن حيلة السمات المهمة التى تميز النص عن المعيار ينتج لدينا مايسمى بمحددات الأسلوب فى النص text style markers فى علاقته بالمعيار المستخدم . ويؤثر تغيير المعيار فى عملية حصر هذه المحددات . ولاختيار المعيار طرق كثيرة ، منها أن تقارن شريحة من النص بشرائع أخرى ، أو أن تقارنها بمجموع شرائع النص نفسه ، ومنها مقارنة نص بنصوص أخرى . ومنها مقارنة نص بمعيار صورى imaginary norm لا يوجد إلا فى عقل الناقد .

(٥) تدخل التقاليد الأدبية literary traditions أيضا فى مجال علم اللغة

الأسلوبى ، لأنها جزء من السياق الذى يساعدنا فى تحديد المعيار الذى نقارنه به النص المدروس .

(٦) يمكننا أن ننظر إلى علم الأسلوب باعتباره جزءا من علم اللغة ، وأن نفرد له حيزا خاصا ، يتعامل فيه مع خصوصيات النصوص الأدبية . وفى الوقت نفسه لنا أن نجعل علم الأسلوب جزءا فرعيا من الدراسة الأدبية التى تتسع على منوال المناهج اللغوية . ومن ناحية ثالثة ، يمكننا أن ننظر إلى علم الأسلوب على أنه نظام مستقل يسير - بحرية وعلى نحو اختياري - على مناهج علم اللغة والدراسة الأدبية فى آن معا (٤٩) .

ويشير يوزيف شترليكا إلى الغموض الذى يكتنف هذه المسألة ، حتى أننا " فى مجال الأسلوب المرتبط أشد الارتباط باللغة ، نجد أن هناك اختلافا جوهريا بين أن يدرس الإنسان أسلوبا لغويا بصفة عامة ، أو أن يدرس أسلوبا أدبيا ، بل هناك - أولا وقبل كل شئ آخر - اختلاف بين أن يدرس الإنسان الأسلوب الأدبى من منطلق مناهج علم الأدب ، أو يدرسه من منطلق علم اللغة " (٥٠) .

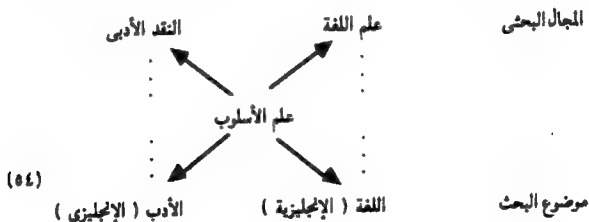
ويبين شترليكا ما بين هذين الفرعين من التقاء وتداخل ، فإذا كانت البحوث الأسلوبية التى تجرى فى مجال علم الأدب ، بحثا عن الموضوع والهدف ، لا تطابق البحوث المناظرة لها ، التى تجرى فى مجال علم اللغة أو علوم الفنون الأخرى ، فإننا لا نستطيع أن ننكر أن هناك بين هاتين الطائفتين من البحوث نقاط تماس وخطوط متوازية وأمورا مشتركة تتمثل فى طبقات من المواد بعضها فوق البعض الآخر : فهناك مسارات متوازية تسلكها بعض مشكلات تحديد الأنماط ، ومحاولات الاستيعاب المنهجية لمبادئ التشكيل فى علم الأدب والعلوم المنصبة على الفنون الأخرى ، إلا أن الأسلوب الأدبى يظل مرتبطا بعلم اللغة عن طريق المادة اللغوية التى يصدر عنها (٥١) .

ويرى أولمان Ullmann " أنه مهما اختلفت مناهج علم الأسلوب وطرائقه - وإن كانت العلاقة بينها علاقة تكاملية وليست تبادلية - فإنها جميعا تتفق على شئ

واحد : فهى جميعا تفترض وجود سمة أو سمات معينة تخص الأسلوب وتميزه عن اللغة . ويستتبع ذلك (كما يقول أولمان) ألا يكون علم الأسلوب فرعاً من علم اللغة ، بل هو حقل بحثى مواز له ، ويبحث فى الظواهر نفسها التى يبحث فيها علم اللغة ، ولكن من وجهة نظره الخاصة . وهذا يعنى أن هناك نوعاً من التشاكل isomorphism بين هذين العاملين : فلكل فرع رئيسى من علم اللغة نظيره فى علم الأسلوب . وإذا تبيننا - على سبيل المثال - النموذج التحويلي التوليدي transformational generative grammar الذى يميز بين ثلاثة مكونات للنحو ، هى : وظائف الأصوات Phonology وعلم الدلالة Semantics والتركييب Syntax (٥٢) لوجدنا أن علم الأسلوب يقدم هذه المكونات الثلاثة نفسها " (٥٣) ..

ويرى ودوسون Widdowson أن علم الأسلوب يقع فى المنطقة التى تتوسط مجالين بحثيين هما : علم اللغة والنقد الأدبى ، أى أنه من ناحية أخرى - وبالنظر إلى دراسته - يقع بين موضوعين : اللغة الانجليزية والأدب الانجليزى . ويوضح هذه العلاقة بالشكل التالى : -

ولعل العلاقة الديالكتيكية بين اللغة والأدب هى المسئولة عن هذه الاختلافات المبدئية بين الباحثين ، فإذا كانت اللغة تؤثر فى الأدب ، فإن الأدب بدوره يؤثر فى اللغة . أضف إلى ذلك أن انفراد مناهج التحليل الأدبى بطبيعة خاصة مغايرة نسبياً لمناهج علم اللغة مما أثقل من وطأة هذا الخلاف . ولعل من هذه الأسباب



أيضا ، انشغال اللغويين المعاصرين مع وحدات صفري من التحليل اللغوي كالنونيّات والمورفيمات التي كانت تروق لتصنيفات البنائية وتحليلاتها .

والحق أنه لا ينبغي أن نشغل أنفسنا بهذا الخلاف الشكلي ، مادام هناك تسليم بقيمة المعالجة اللغوية للنصوص الأدبية ، بانطلاق علم الأسلوب بفرعيه المذكورين ، من منطلقات علم اللغة العام ومناهجه وإجراءاته التحليلية .

(٤) نظرية السياق

ولعل من أهم النظريات اللغوية وأخطرها شأنًا في التحليل الأسلوبي نظرية السياق Context-Theory . فقد ظهرت الحاجة إلى تصنيف السياقات في التحليل الأسلوبي نظرا لدورها الرئيسي ، باعتبارها من محددات الأساليب de-terminants of styles حتى إن الأساليب قد عرفت على أنها تنويّعات vari-ants على اللغة ترتبط بسياقات معينة .

وإذا كان الأسلوب قد عرف بأنه تنوع لغوي مرتبط بالسياق ، فإن على علم اللغة الأسلوبي أن يعين مجالات السياق وحدوده . ولارب أنه من الصعب بمكان أن نحدد جميع أشكال السياقات والظروف التي تقع فيها اللغة .

إننا لانستطيع تجاهل حقيقة ممارسة اللغة في مواقف لغوية speech situations ، ولا ينبغي كذلك أن ننتظر من غير اللغويين أن يقدموا لعلم اللغة الأسلوبي أنواع السياق على نحو مفصل وواضح . إن الدراسة الكاملة للغة ينبغي أن تعي حقيقة كون الأنظمة اللغوية تقام بين أناس أحياء في بيئات مركبة .

وقد حددت انكفست طريقتين للكشف عن العلاقة بين التنويّعات اللغوية وسياقاتها :

(الأولى) هي فصل النص عن سياقه المحدد ، لنلاحظ أنماط اللغة المستخدمة فيه . وعلى هذا النحو ، يمكننا أن ندرس لغة فرد ، أو لغة علم ، أو لغة عصر

(كالقرن التاسع عشر) .. وهكذا ، ثم نقارن هذه اللغة بمعيارها الملائم لتتعرف على سماتها المميزة .

(والثانية) عكس الأولى ، أى دراسة أثر السياق فى السمات اللغوية للنص . ويمكننا - مثلا - أن نبدأ بطائفة من النصوص المعاصرة ، لنحدد جميع العبارات التى يشيع فيها استخدام صيغ تراثية أو مهجورة archaic forms .

والواقع أننا نستخدم الطريقتين معا . فعندما نريد أن نعرض النص فى إطار سياقه ، نبدأ عادة بالسياقات ، ثم نعرف ما هى السمات اللغوية التى تميل إلى الوقوع فى مثل هذه السياقات . وعندما نريد تأمل النص بعيدا عن سياقه ، فإننا نعود بمعارفنا إلى الوراء ، مع الفقرات الأولى ، لنخمن السياق المحتمل الذى استخدمت فيه اللغة (٥٥) .

وقد جعل ريفاتير Riffaterre للسياق نوعين اثنين : (أولهما) السياق الأصغر Microcontext ، وهو عبارة عن مجموعة من المكونات اللغوية غير المحددة أو الموسومة أسلوبيا ، تعترضها أداة أسلوبية stylistic device .

(والآخر) السياق الأكبر وهو هذا الجزء من الخطاب الذى يسبق الأداة الأسلوبية وما يليها (٥٦) .

ويرتبط تصنيف ريفاتير السابق بتعريفه للسياق : فالسياق عنده " نموذج لغوى يكسر - فجأة - بعنصر غير متوقع " (٥٧) .

وينتقد انكفست - وهو على حق فى ذلك - نظرية السياق عند ريفاتير ؛ لأنه قد فخم من الدور الذى يلعبه المحيط النصي textual environment ، فى الوقت الذى يغفل فيه عوامل أخرى مؤثرة فى السياق ، وإن كانت خارجة عن محيط النص ذاته (٥٨) .

ولعل أشد نماذج السياق دقة وتكاملا حتى الآن النموذج الذى اقترحه انكفست

عن هينات السياق contextual features التى ينبغى الوعى بها فى التحليل
الأسلوبى والتى تستخلص فى ضوءها السمات الأسلوبية الدالة . وقد جعله على
النحو التالى : -

(أولا) السياق النصى : -

(١) إطار اللغة :

(أ) السياق الصوتى التجريبي أو الفوناتيكي (نوعية الصوت ، سرعة
الأداء .. الخ) .

(ب) السياق الصوتى الوظيفى أو الفونيمى .

(ج) السياق الصرفى (الصيغ المألوفة والصيغ المهجورة) .

(د) السياق النحوى (ويشتمل على الجملة ودرجة تعقدها) .

(هـ) السياق المعجمى .

(و) علامات الوقف وطريقة الكتابة (٥٩) .

(٢) إطار التأليف :

(أ) بداية القول أو الفقرة أو القصيدة أو المسرحية ... الخ ، ووسط كل
منها ونهايته .

(ب) علاقة النص بالوحدات النصية المحيطة به .

(ج) الوزن ، الشكل الأدبى ، طريقة جمع الحروف وطباعتها (٦٠)

(ثانيا) السياق الخارج عن النص : -

(١) العصر .

(٢) نوع الكلام ، الجنس الأدبى ، الموضوع .

(٣) المتكلم أو الكاتب .

(٤) المستمع أو القارئ .

(٥) علاقة المتكلم أو الكاتب بالمستمع أو القارئ من حيث الجنس ، والعمر ،

والألفة ، والتعليم ، والطبقة الاجتماعية ، والمركز ، وحصيلة الخبرة ... الخ .

(٦) المقام وما يحيط به .

(٧) حركات الجسم أثناء التكلم .

(٨) اللهجة واللغة (٦١) .

ولاشك أن مثل هذه القوائم ليست إلا نقطة انطلاق على طريق الكشف عن

أنماط السياق . وقد أكد علماء اللغة فى المدرسة الإنجليزية والأمريكية والألمانية على حد سواء على دور السياق فى تحديد المعنى . وشاركهم عنايتهم بالسياق علماء آخرون معنيون بدراسة الأسلوب ، مثل سبنسر Spencer وجريجورى Gregory . وتتلخص نظريتهما فى السياق فى المناداة بالحاجة إلى (إحلل) النص أولا فى محيطه التاريخى واللهجى الخاص ، ثم دراسته فى ضوء بارامترات السياق contextual parameters الثلاثة :

(١) الحقل Field الذى يربط الخطاب بموضوعه ؛ فمقالة فى الفيزياء النووية تختلف فى حقلها عن رسالة غرامية . وقد يتغير الحقل فى النصوص الطويلة ، ففي الرواية مثلا ، قد ينتقل الروائى من حقل إلى آخر .

(٢) حالة الخطاب Mode وهى البعد الذى ينبغى مراعاته فى التعرف على الفروق اللغوية الناتجة عن الفرق بين خطاب منطوق وخطاب مكتوب Spoken & written discourse .

وقد لاحظ سبنسر وجريجورى أن بعض النصوص ، كالنصوص الشعرية ، يبدو أصحابها على وعى بحالة الخطاب المنطوق spoken mode أشد من وعيهم بحالة الخطاب المكتوب . وتعد الأدوات الأسلوبية التى يستخدمها الروائيون وكتاب الدراما لإظهار لغتهم فى صورة طبيعية ، تعد صورة لمراعاة حالة الخطاب .

(٣) أما البارامتر الثالث ، فهو فحوى الخطاب Tenor ، وهو يؤثر فى علاقة المتكلم والكاتب بالمستمع والقارئ . وهو يؤثر فى التمييز بين خطاب شكلى مجرد وخطاب غير شكلى . ولاشك أن مقالة فى الفيزياء سوف تكون أكثر شكلية من رسالة غرامية (٦٢) .

(٥) علم اللغة النصى وتحليل النص الأدبى

ويقودنا ارتباط السياق والنص أحدهما بالآخر ، إلى الإشارة إلى ما يمكن أن يقدمه أحدث فروع علم اللغة لتحليل النص الأدبى ، وهو علم اللغة

النص (٦٣) . لقد ازدادت العلاقة بين علم اللغة والدراسة الأدبية توطدا في ضوء علم اللغة النصي الذي قامت فكرته على أن النص هو الوحدة الأساسية والموضوع الرئيسي في التحليل والوصف اللغويين ، على الرغم من أن الجملة تعد تقليدياً - وما زالت - أكبر وحدة للتحليل ، على نحو ما نجد في النحو التحويلي ؛ فهو نحو الجملة ، والجملة هي المقصد في القضية التحويلية . وتعرف اللغة في النظرية التحويلية على أنها مجموعة من الجمل التي ينتجها النحو (٦٤) .

لقد رأى علماء اللغة النصي من أمثال بيتوفى J. S. Petofi وهاريس Har- ris وغيرهما ، رأوا أن الجملة ليست كافية لكل مسائل الوصف اللغوي ، إذ لابد من أن يتجه الوصف في الحكم على وحدة الجملة من وضعها في إطار وحدة كبرى هي النص . وقد عدّ علم لغة النص في رأيهم تطوراً وتوسيعاً لعلم لغة الجملة الذي شغل به البنائيون الأمريكيون منذ بلومفيلد ، كما شغلت به مدرسة تشومسكي في الكفاءة اللغوية التي توصف توليدياً في إطار القدرة على توليد الجمل . وقد استطاع هاريس بمناهجه النصية المبكرة التي اعتمدها في (تحليل الخطاب - ١٩٥٢) تطوير المناهج البنائية المتبعة في تحليل الجملة (٦٥) .

لقد عنى علم اللغة النصي في دراسته لنحو النص بظواهر تركيبية نصية مختلفة ، منها : علاقات التماسك النحوي النصي ، وأبنية التطابق والتقابل ، والتراكيب المحورية ، والتراكيب التابعة ، والتراكيب المجتزأة ، وحالات الحذف ، والجمل المفسرة ، والتحويل إلى الضمير ، والتنويعات التركيبية وتوزيعاتها في نصوص فردية ، وغيرها من الظواهر التركيبية التي تخرج عن إطار الجملة المفردة ، والتي لا يمكن تفسيرها تفسيراً كاملاً دقيقاً إلا من خلال وحدة النص الكلية (٦٦).

(أ) منظور الجملة الوظيفية في تحليل النص :

لقد اعتمد تحليل النص في الدراسات الأدبية على منظور الجملة الوظيفية الواردة في مدرسة براغ . وتقوم فكرة الجملة الوظيفية على وجوب التمييز في

كثير من التعبيرات اللغوية بين وظيفتين إخباريتين لهما أهمية دلالية ، وهاتان الوظيفتان تتمثلان فى تلك التى يخبر عنها وهى الموضوع (المسند إليه) The- ma ، التى تخبر عن الموضوع ، وهى المحمول (المسند أو الخبر) Rhe- ma (٦٧) .

ويقابل الموضوع فى النحو التحولى التولىدى بالمصطلح Topic ، ويعنى المحور أو المعلومة المعروفة سلفا فى النص ، بينما يقابل المحمول (أو الخبر) بمصطلح Comment ويعنى المعلومة الجديدة (٦٨) .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن علم المعانى فى تراثنا العربى قد عرض لكثير من المسائل والأبواب التى تدخل الآن فى صميم (نحو النص) . ويمكننا - من خلال استقراء مصدر مهم مثل دلائل الإعجاز للمرجانى - أن نصنف هذه المسائل والأبواب - على اختلافها - إلى ثلاثة مستويات : -
(أولها) الأبواب التى تعالج (معانى الجمل) ، أو - كما يسمونها - (أساليب الجمل) ، كمباحث الإسناد وصوره وأغاطه التركيبية : كالإسناد الخبرى والإسناد الإنشائى .

(وثانيها) المسائل المتعلقة بالظواهر التركيبية النصية الصغرى ، كوجوه التفسير التى تعرض للإسناد من حذف أو تقديم أو فصل أو إضمار أو الثفات أو خروج بأساليب الإنشاء عن أغراضها (كدلالة الاستفهام على التقرير أو الإنكار) ونحو ذلك .

(= ثالثها) المسائل المتعلقة بالظواهر التركيبية النصية الكبرى التى يدور الكلام فيها على جملة الكلام ، كالإيجاز (الذى ينتج عن حذف المفرد : كحذف الصفة أو الموصوف أو المضاف ، أو عن حذف جزء من الجملة : كحذف جواب الشرط ، أو عن حذف جملة أو أكثر من جملة لكفاية المذكور عن المحذوف) .

(ب) الدلالة النصية :

إذا كان علم اللغة النصى قد ركز فى التحليل النحوى على نحو النص

وظواهره ، فقد ركز - بالمثل - على بحث دلالة النص وظواهرها . وهنا يدخل علم اللغة النصي مرة أخرى فى علاقة تكاملية مع علم الدلالة التقليدى الذى يعنى - فى الأساس - ببحث المعنى وظواهره العامة فى اللغة . وبالرغم من أن هذه العلاقة بين الفرعين قد تأخذ صورة التداخل (لاشتراكهما فى بعض الأبواب التى تمثل القاسم المشترك بينهما ، ك بعض المصطلحات والمفاهيم النظرية) فإنهما يختلفان إلى حد كبير فى المنهج ووحدة الدراسة : -

إن معنى الألفاظ المفردة غالبا ما يكون عاما وغامضا . ويتلشى هذا الغموض فى معانى الألفاظ المفردة إذا دخل اللفظ فى ضمام تركيبية syntaktische Verbindungen تحدد معناه وتخصصه . ومن هنا يتولد من المعنى المعجمى للفظ معنى آخر ، يسميه سوفتسكى Sowiński بالمعنى الراهن أو الحالى - aktuelle Bedeutung . وهناك معايير مختلفة لتحديد معانى الألفاظ تحديدا تركيبيا ، منها :

(١) تحديدها من خلال وضع اللفظ فى جملة ، فكلمة (أرض - أرضية) تصبح أكثر تجسيدا فى جملة مثل : تغيرت طرق الحذاء عند السير فوق أرض رطبة .

(٢) من خلال وضع الكلمة فى تركيب وصفى ، فكلمة (حافظة) يتخصص معناها أكثر فى تراكيب مثل : حافظة الطفل ، حافظة النقود ، حافظة من البلاستيك ... الخ .

(٣) من خلال وضع الكلمة فى تركيب إضافى أو مزجى ، نحو : سد الحنك ، فى مقابل : سد ، أو : بور سعيد ، فى مقابل : سعيد .

(٤) استخدام الكلمة فى سياق مع كلمات أخرى ذات دلالات حسية ، مثل : صرف الأجر ، فى مقابل : أجر (التى تعرف فى العربية سياقات أخرى تجعلها ذات دلالة معنوية مجردة ، نحو قولنا : الأجر والثواب على الله) أو : حرث الأرض ، فى مقابل : أرض (ويلاحظ أن هذا التركيب يعنى أرضا بعينها يمكن حرثها ، كأن تكون أرضا صالحة للزراعة ونحوها) .

(٥) التحديد من خلال تابع ، كالبدل ، نحو قولنا : إلى مدير مكتب العمل ،

السيد ...

(٦) التحديد من خلال وضع الكلمة فى استخدامات مجازية ، نحو قولنا :
رأس الدولة ، فى مقابل : الرأس ، أو بطن الجبل ، فى مقابل : البطن (٦٩) .

وجدير بالذكر أن تحديد دلالة اللفظ لا يرتبط بالسياقات التركيبية وحدها ،
فكثيرا ما يكون التحديد تابعا لمستوى امتداد الجملة فى النص ، وتلك هى الحال
عندما تتخصص دلالة لفظة معقدة (مركبة) فى الجملة التالية أو بعد التالية ،
نحو : " إن الإنسان ، الذى تطحنه المدينة ، يعيش بيننا بالفعل ، كما لو كنا
لم نره ... هو الذى يدير المسرح " ، فكلمة (إنسان) التى افتتح بها الكلام ،
اتضحّت وفسرت فى الجملة الأخيرة (مدير المسرح) . وهذا نوع من التخصيص
الدلالى التدريجى . وهو شائع اليوم فى القصص القصيرة .

والنوع الثانى هو تأخير المعلومات التى حقها التقديم . مثاال ذلك قولنا :
" كان القتيلان قد ارتكبا حادثا مروعا ، فقد اصطدمت السيارتان إحداها
بالأخرى ، فلقى السائقان حتفهما بين حطام السيارتين " . فهنا نجد أن الكلمتين
(القتيلان) و(حادثا) مازالتا فى حاجة إلى مزيد من الإيضاح ، ولا نجد ذلك
إلا فى جمل تالية ، فقد كان القتيلان هما السائقان ، وكان الحادث المروع عبارة
عن اصطدام سيارتين (٧٠) .

إن الانطلاق من النص عند تحديد معانى الألفاظ المفردة يتوازى مع تحديد
الجملة فى النص . ذلك أن الجملة أقرب ما تكون إلى دلالتها ووظيفتها المحددتين
وهى جارية فى كلية النص Textganze . وهذا ما أشار إليه فاينرش H.
Weinrich فى تعريفه النص بأنه وحدة كلية مترابطة الأجزاء ؛ فالجمل يتبع
بعضها بعضا وفقا لنظام سديد ، بحيث تسهم كل جملة فى فهم الجملة التى تليها
فهما معقولا ، كما تسهم الجملة التالية من ناحية أخرى فى فهم الجمل السابقة
عليها فهما أفضل .

هكذا نفهم النص . فالجملة فى النص لا تفهم فى ذاتها فحسب ، وإنما تسهم
الجمل الأخرى فى فهمها . وهذا يبين أن الجملة ليست وحدها التركيب الذى نحدد

به المعنى Determinationsgefuge ، وإنما نحدد المعنى أيضا من خلال النص الكلى الذى تتضمن أجزاؤه وتتآزر (٧١) .

(ج) التماسك النصى :

إن حديث فاينرش السابق عن تحديد المعنى من خلال وحدة النص يعتمد اعتمادا أساسيا على السياق الذى تقدم من خلاله معلومات معينة ، أى على سياقات دلالية semantische Zusammenhänge ، هذه السياقات التى يعبر عنها أيضا بمصطلح (التماسك Kohärenz) المأخوذ عن علم الكيمياء . فالجمل وأشكال القول الأخرى Außerungen يتماسك بعضها مع البعض الآخر دلاليا من خلال المعلومات التى يقدمها النص ، بحيث لا يجد المستمع أو القارئ فراغا أو ثغرة عند توصيل هذه المعلومات (٧٢) .

ويمكننا أن نضرب مثالا لفقدان التماسك بنحو قولنا : " اشتدت الأعاصير ، ثم جرى فى الطريق حاملا حذاءه ، عندما جفت البحار ، وانتشر الذباب فى الطرقات ، ثم صحا من نومه " . فالجمل السابقة يمكنها - من حيث العدد - أن تكون نصا فى موضع آخر . وهى جمل فاقدة السياق zusammenhanglos ، أى أنها غير متماسكة الأجزاء inkohärent .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن نصا من طراز الجمل السابقة ، قد يفسر فى سياق معين تنسييرا آخر ، فقد يلجأ كاتب القصة مثلا إلى تكتيك الجمل غير المتماسكة دلاليا ، إذا ما أراد أن ينقل لنا باللغة كابوسا طاغيا تعانیه إحدى الشخصيات . وعادة ما يكون هذا الكابوس فى النوم تفريفا انفعاليا لبعض مما تعانیه هذه الشخصية وتكابهده فى الواقع . ولذلك نتوقع أن تضم مثل هذه الجمل - على طريقتها الخاصة - شيئا من المكونات المعنوية لهذا الواقع .

من ناحية أخرى ، ينبغى أن نلمح هنا إلى أن الكاتب أو الشاعر قد يعتمد

عمدا إلى ترك بعض الفراغات أو الثغرات التبليغية في نصه ، بهدف توظيفها توظيفا فنيا ، تاركا لاجتهاد القارئ وفطنته وحسن توجيهه للمعنى فرصة ملء هذه الفراغات ، تأسيسا على المعنى الكلى للنص ، أو وحدة الدلالة . من هنا ، يصبح موقف القارئ من النص أكثر إيجابية ، انطلاقا من مفهوم متطور ، هو أن القارئ شريك للمؤلف في تشكيل المعنى .

لقد أصبح للقارئ دور فعال في عملية إنتاج النص ذاتها . وقد ساعدت هذه الأفكار اللغوية مناهج النقد الحديث على اكتشاف نظرية (القارئ في النص) . وهي نظرية تركز على طريقة تعامل القارئ مع النص ، فليست العلاقة بين النص والقارئ - من وجهة نظر هذه النظرية - علاقة تسير في اتجاه واحد : من النص إلى القارئ (حيث يقوم القارئ عند استقبال النص بفك شفراته وفقا لاتجاه من الاتجاهات النقدية السائدة ، مثل الاتجاه البنيوي ، أو السيميولوجي ، أو الاجتماعي ونحوها) وإنما هي علاقة تبادلية ، تسير فيها عملية القراءة في اتجاهين متبادلين : من النص إلى القارئ ، ومن القارئ إلى النص . فبقدر ما يقدم النص للقارئ ، يضيف القارئ على النص أبعادا جديدة ، قد لا يكون لها وجود في النص . وبذلك يصح القول بأن النص قد أثر في القارئ وتأثر به على حد سواء . ولهذا فإن أصحاب هذه النظرية وعلى رأسهم فولفجانج إيزر لا يسمون نظريتهم نظرية الاستقبال ، بل يسمونها نظرية التأثير والاتصال Wirkungs-und Kommunikations-theorie (٧٣) .

وقد عنى البحث اللغوي بدراسة التماسك الدلالي بمناهج مختلفة . ونخص بالذكر هنا عالم الدلالة الفرنسي جريماس A. J. Greimas . فهو يذهب إلى أن التماسك الدلالي يكمن في علامات دلالية مميزة Semen . إن الوقوع المتكرر لهذه الدوال ودخولها في ضمام مختلفة من الدوال ، هو ما يسميه جريماس بالماكنة أو التناظر Isotopie . وتقع هذه التناظرات في النص على مستوى واحد أو على عدة مستويات ، وإن كنا نلاحظ هيمنة مستوى بعينه . ويطلق جريماس اسم (المحور أو المدار الدلالي semantische Achse) على التطابق بين الدوال في كلمتين متقاربتين في الدلالة . ومثل هذا التطابق ما نجده بين الكلمتين (أب) و (أم)

عن طريق العلامة المميزة : (الأبوة) على نحو مباشر ، أو بين الكلمتين (عم)
و (عمة) على نحو غير مباشر .

ويستدل جرياس بذلك على أن العلامات الدلالية المميزة (= السمات
Seme) تكون معا ما يسمى بالعالم الباطنى univers immanent ، بينما
تكون جميع العلامات الدلالية المميزة (= السمات) المستخدمة لغويا بالفعل ما
يسمى بالعالم الظاهر univers de la manifestation . وعلى هذا النحو
يسمى جرياس إلى وضع نظام دلالى عام (٧٤) .

وقد حاول كل من جروسه U. Grose وراستير F. Rastier تعديل إسهامات
جرياس وتطويرها . فقد أكمل جروسه العوالم الدلالية التى أتى بها جرياس ،
وأضاف عالما ثالثا هو العالم المعجمى lexikalisches Universum الذى يقع
بين العالم الباطن والعالم الظاهر والذى يتخذ العناصر المعجمية Lexie وحدته
الكبرى ، والذى يتبع مقولات الكون الفعلى Virtualitat (الذى يختص ببنية
العناصر المعجمية) ، والكفاءة Valenz (التى تختص بتبعية عنصر معجمى
لعناصر معجمية أخرى تبعية إلزامية أو اختيارية) .

أما راستير ، فقد وسع مفهوم التناظر وجعله على مستوى التعبير كذلك .
وأكد راستير أن هناك تناظرات معجمية وتركيبية وفونيمية أيضا ، خالقا بذلك
إمكانية وجود أسلوبية التناظرات Stilistik der Isotopien . أما التناظرات
المضمونية Inhalts-isotopien ، فقد صنفها وفقا لتناظرات المحاور الدلالية ،
وتناظرات سيميولوجية ، وتناظرات دلالية . وتنقسم التناظرات السيميولوجية
بدورها إلى تناظرات أفقية (أو تناظرات العناصر الدالة sememische Isoto-
pien) وتناظرات رأسية (أو مجازية metaphorische Isotopien) .
وبعد التناظر الأفقى مهما لوصف الأبنية النصية الموضوعية ، تلك التى تقدم
عناصر دالة متماثلة لحقول دلالية عدة من ناحية ، والتى تمثل حقولا معجمية من
ناحية أخرى . على أن تضافر التناظرات فى النص (التناظرات المركبة kom-

(plexe Isotopien) ، وهو مايقع كثيرا فى النصوص الأدبية ، يتيح الفرصة لقراءات متعددة (= تناظرات أفقية horizontale Isotopien) (٧٥) .

(د) التماسك النصى وفكرة العلامات الدلالية المميزة :

لقد عنى علم الدلالة النصى بتحليل التماسك الدلالى للنص من خلال الاعتماد على فكرة العلامات الدلالية المميزة semantische Merkmale . ويعد هورست ايزنبرج Horst Isenberg من أهم المنظرين لهذه الفكرة . لقد استطاع ايزنبرج - فى دراسته للتماسك الدلالى النصى - التمييز بين اثنتى عشرة علامة دلالية مميزة هى : -

(١) الإسناد إلى متقدم ، نحو قولنا : " دخلت إلى الغرفة مسرعا . الحجرة كانت حديثة الدهان " (٧٦) . فكلمة (الحجرة) تشير إلى الشئ نفسه الذى تشير إليه كلمة (الغرفة) . وتقوم كلمة (الحجرة) بوظيفة الموضوع (= المسند إليه) فى الجملة الثانية . وبين هاتين الكلمتين تناظر أو تطابق جزئى Teilidentität . ويمكن استخدامهما على أنهما مترادفين .

(٢) الارتباط السببى Kausalanknüpfung ، نحو قولنا : " لم يضىئ المصباح ، فقد انقطع الخط الكهربائى " . فالفعل (يضىئ) فى الجملة الأولى يتعلق بـ (الخط الكهربائى) فى الجملة الثانية تعلقا سببيا .

(٣) الارتباط لوجود دافع أو علة Motivanknüpfung نحو قولنا : -

أ - " ذهب هانز إلى البدروم . إنه سوف يحضر فحما " .

ب - " تعال هنا ، فها هو خطاب من أجلك " .

فالدافع إلى إحضار الفحم هو الذى حدا بـ (هانز) إلى الذهاب إلى البدروم الذى يوضع فيه الفحم عادة . وكذلك وجود الخطاب هو الدافع - فى الجملة

الثانية - إلى حدث الذهاب .

(٤) التفسير التشخيصى diagnostische Interpretation نحو قولنا :
" لقد قذف الجوز بصتيحه ، حتى إن أنابيب المدفأة قد انقطعت " . فالتماسك
الدلالى بين هاتين الجملتين يبنى على أساس التناظر العكسى antonymische
Isotopie بين العلامات الدلالية المميزة (أو الدوال) / + بارد / مع الصقيع
و/ = حار = - بارد / مع المدفأة .

(٥) التخصيص Spezifizierung نحو قولنا : " وقعت أمس مصيبة . لقد
انكسرت ذراع بيتر " . فهنا نلاحظ أن بين الكلمتين (مصيبة) و(انكسر
ذراع ..) علاقة اشتعال Supernymie ، من حيث إن كلمة (مصيبة) يمكن
أن تندرج تحتها جميع (الحوادث) الممكنة . ولذلك ، فإن التماثل الجزئى بين
الدوال (العلامات الدلالية المميزة) اقتضى علامات إضافية للتمييز والتخصيص .

(٦) نظام ما وراء اللغة metasprachliche Einordnung . ومثال
ذلك قولنا : " اشترى أخى بذلة له . سقط بيتر من فوق السلم . وانكسر ذراع
خالتي . لقد عرفت هذا كله صباح أمس ١ " . فالأحداث التى نخبر عنها لا ترتبط
فيما بينها ارتباطا دلاليا واضحا ، حتى تأتى (هذا كله) فى العبارة الأخيرة ،
فتدل على أن المقصود هنا هو مجرد الإخبار عن عدة أحداث وقعت .

(٧) الارتباط الزمنى Temporalanknüpfung ، ومن ذلك قولنا : -
أ - تقدم لاعب خط الوسط إلى الأمام . فأخذ منه المدافع الحصم الكرة " .
ب - خرج بيتر من المنزل الساعة الثالثة . ثم دق جرس الباب ودخل رجل إلى
المنزل " .

ففى المثال الأول أشارت الكلمات الاصطلاحية (لاعب خط الوسط ، المدافع)
إلى حقل دلالى معين يشتمل على دوال متناظرة ، وبدل الفعل (أخذ) فى

الجملة الثانية على أن لاعب خط الوسط كانت معه الكرة عندما تقدم إلى الأمام ، وهذا مما يخلق بين الجملتين تناظرا دلاليا .

وفى المثال الثانى لايحدث الارتباط بين الجملتين على المستوى الزمنى فقط ، بل يحدث أيضا من خلال التقابل الدلالى بين (خرج من المنزل) و(دخل إلى المنزل) .

(٨) الارتباط الافتراضى anknüpfung von Voraussetzungen
ومثال ذلك قولنا : " ذهب الصبى إلى السينما . إن شخصا ما قد أعطاه نقودا " .
فضلا عن الارتباط الإشارى بين (الصبى) والضمير فى (أعطاه) ، نجد تناظرا بين كلمة (نقود) - وهى رسم الدخول فى هذه الحالة - وبين الدال السابق (سينما) .

(٩) التقابل العكسى adversative Kontrastierung ومثال ذلك قولنا : " بيتر لطيف ، ولكن أخاه على العكس من ذلك كذاب " . فهناك نوعان من الارتباط الدلالى ، أحدهما يحدث من خلال صلة القرابة بين الأخوين التى تصنع تناظرا عن طريق هذا المحور الدلالى ، والآخر عن طريق التقابل بين (شخص لطيف) و(كذاب) اللذين يصنعان تناظرا ضديا antonyme Isotopie .

(١٠) التطابق بين الإجابة والسؤال Frage-Antwort korrespon-
denz ، ومثال ذلك قولنا : " ماذا فعلت ليلة أمس ؟ ذهبت إلى السينما " .
والسؤال هنا سؤال عن فعل شخص آخر ، وقد تحدد هذا الفعل بالإجابة (الذهاب إلى السينما) .

(١١) المقارنة Vergleich ، نحو قولنا : " يمتلك بيتر معطفا طويلا ، بينما يمتلك أخوه معطفا أطول منه بعض الشيء " . وقد وقع الارتباط الدلالى هنا

من خلال كلمة (معطف) كما حدث من خلال الكلمتين (بيتر) و (أخ) .
(١٢) الإضراب عن قول سابق - korrektur von vorerwähnten Aus-
sagen ، ومثال ذلك قولنا : " رأى هانز ماريا . لا ، بيتر هو السذى رأى
ماريا " . فهنا تناظر دلالى تركيبى جزئى بين القولين . فضلا عن أن النفى هنا
يخلق تناظرا دلاليا جزئيا بين فاعلين (٧٧) .

هذه هى أنماط الارتباط الدلالي الممكنة بين الأبنية الصغرى للنص textliche
Mikrostrukturen كما قدمها إيزنبرج .

وقد استدرك سوفسكى على إيزنبرج أسسا أخرى للتماسك الدلالي . فهو يرى
أن هناك إمكانيات أخرى للتماسك الدلالي لم يشر إليها إيزنبرج : كالتماسك الناتج
عن التماثل الزمنى temporale Gleichzeitigkeit ، نحو قولنا : " دارت
الدائرة على الباغى ، فرجع لطيفا كما كان . دق الثلج على سطح المنزل ، فارتعد
قلبه ذعرا " . فالأفعال السابقة جميعا متماثلة تماثلا زمنيا . وهناك أيضا التماسك
الناتج عن التقابل الكمى quantitatives Gegensatz ، نحو قولنا : " وقف
الجميع . لم يبق جالسا إلا شخص واحد " . وهناك بالإضافة إلى كل ما سبق
التماسك الناتج عن التخمين المسوق فى قالب حكاى أو قصصى erzahlerische
Vermutung (قارن بداية قصة (القضية) لكافكا : إن شخصا ما يظن أنه
قد وشى بالسيد يوسف ...) (٧٨) .

إن الأسس السابقة جميعا تبين كيف تتعدد صور التماسك الدلالي النصى ،
كما تبين ضرورة بحث السياقات الدلالية النصية .

وقد وسع إيزنبرج نفسه إسهاماته فى مجال علم اللغة النصى ، ببحثه عن نموذج
محدد للإشارة النصية Textreferenz على أساس نظرية النحو التحويلى
التوليدي ، تلك التى تبحث - فى البنية العميقة - عن المعلومات الدلالية ، كما
تحدد بقواعدها التحويلية الجمل التى فقدت خواصها النصية الصحيحة ، مفيدا فى

ذلك مما قدمته البنية العميقة من معلومات دلالية من قبل . وقد أفاد إيزنبرج في ذلك أيضا من علم الدلالة الإشاري Referenzsemantik وعلم الدلالة البنائي strukturelle Semantik .

لقد ميز إيزنبرج بادئ ذي بدء بين الإشارة الصريحة expliziter Referenz (أى التى تسمى الشئ المعبر عنه) والإشارة الضمنية impliziter Referenz (أى التى تعبر عن الشئ المفترض) . ففى نحو قولنا : " تم الزفاف أمس . وقد ارتدت العروس لذلك فستانا أبيض طويلا " نجد أن كلمة (الزفاف) تحتوى على إشارة ضمنية إلى العروس ، بينما تحتوى كلمة (العروس) على إشارة صريحة إلى فرد بعينه ، الذى هو هنا العروس . وفى نحو قولنا : " لقد رثنى بيتر ، وأخذ الماء يتساقط من فوق جسمى " نجد أن الإشارة الضمنية فى (رثنى) قد فسرتها وصرحت بها كلمة (الماء) فى الجملة الثانية (٧٩) .

هذه هى أنماط الارتباط الدلالى الممكنة بين الأبنية الصغرى للنص textliche Mikrostrukturen . ويدهى أن إدراك الممكن خطوة ضرورية لإدراك الحاصل . ففى بعض النصوص الأدبية ، لاسيما النصوص الدرامية ، يتخلى الكاتب عن بعض هذه الأنماط أو عن جميعها ؛ ليجعل من تفكك الأبنية الصغرى للنص وفقدانها الارتباط الدلالى فيما بينها - بدرجة أو بأخرى - أداة لغوية أسلوبية لحركة الحوار بين شخصيتين فى خطين متوازيين ، والخطان المتوازيان لا يلتقيان ، فكأنه يعنى بذلك أن أحد المتحاورين لا ينطلق من الموضوع Thema الذى ينطلق منه الآخر . وتقدم مسرحية (رطل اللحم) للدكتور إبراهيم حمادة نماذج جيدة على ذلك . ومن هذه النماذج قول (مسعود) إحدى شخصيات هذا العمل : " السهم داخل فى عين النحلة .. وهربت به داخل الكهف .. وأخى هرب أيضا لأنه محشو بالقش .. ولكنه تحول إلى جراداة تزحف فوق عنق الياسمين تأكل الوريقات البيضاء وتخيف الفراشات .. لاعمل لها غير ذلك .. شجاعة .. أليس كذلك ؟ " (٨٠) .

(هـ) الوحدات النصية الكبرى ووحدة الدلالة :

وإذا كان حديثنا السابق عن الارتباط النصي يكاد يقتصر على تطابق العلامات الدلالية فى حيز ضيق ، لا يتسع فى الغالب إلا لجملتين متجاورتين ، فإنه ينبغي علينا الآن تجاوز السياق الدلالى لبضعة جمل إلى الوحدات النصية الكبرى وسياقاتها الدلالية ، نعى تلك الوحدات الدلالية المركبة *komplexe Bedeutungseinheiten* التى تمثل ما يعرف باسم الأبنية الكبرى للنص *text-liche Makrostrukturen* .

وإذا كانت الأبنية الدلالية الكبرى تعتمد أولا على الروابط بين مركبات إسنادية *Verbindungen von Propositionen* شأنها فى ذلك شأن الأبنية الدلالية الصغرى ، فإن الفارق بينهما ليس فارقا كميا فحسب ؛ فالأهم من ذلك هو أن الأبنية الكبرى تختص بالصلات الدلالية السائدة بين عبارات النص *durchgehende semantische Verwandtschaft d. Textauperun-pragmatische u. inhaltliche Funktion* . وتنشأ هذه العلاقة من الوظيفة النفعية والمضمونية *gen* . وتنفذ *gen* هذه العلاقة التى تؤديها مكونات النص . ففى نص لغوى يعرض إرشادات استعمال جهاز ما مثلا ، نجد أن تحديد الغرض من ذلك النص (= وظيفة نفعية برامجائية) ، وهو تقديم معلومات عن طريقة تشغيله واستخدامه ، هو الذى يربط بين سلسلة من الجمل ربط شديدا ، بحيث تنشأ وحدة دلالية بين هذه الجمل عن طريق ارتباطاتها بالحقول الدلالية *Bedeutungsfeld-* الواردة فى النص .

ونستنتج مما سبق أن وحدة الدلالة ترتبط بأمرين مهمين : - (أولهما) غرض النص (أو الارتباط النفعى) ، وهو فى مثل هذه النصوص تقديم المعلومات . (والآخر) ارتباطها بالحقول الدلالية فى النص ، والتى تصنعها هنا أفعال الأمر المتوالية وبعض الألفاظ التقنية والمصطلحات التكنولوجية .

ولاشك أن إمكانيات بنية النص المختلفة تؤثر فى اختلاف الأبنية الكبرى

والتقييم . ويستطيع المسرح الذهني الرمزي عند كاتب مسرحي عربى مثل توفيق الحكيم أن يقدم أمثلة وفيرة على تشعب الأبنية النصية الكبرى وفقا للنموذج السابق .

ويمكننا أن نتخذ من هذا التشعب معيارا من معايير التمييز بين الأجناس الأدبية ، من حيث طبيعة بنية النص الكلية فى كل جنس منها . فضلا عن ذلك ، يمكننا أن نجعل من هذا التشعب الداخلى معيارا للحكم على بنية المضمون فى النص الواحد . فعادة ما تختلف الأبنية الكبرى الرئيسية عن الأبنية الكبرى الثانية اختلافا مضمونيا .

ويمكننا فى تحليل النص أن نكشف عن تلك الأبنية الكبرى الرئيسية والثانية (النصوص الجزئية أو الفرعية Teiltexzte) عن طريق الحدس ؛ لأنها - فى العادة - تختلف فيما بينها من حيث المضمون .

وقد جعل فان ديك T. van Dijk للأبنية الكبرى الرئيسية أربع سمات ،

هى : -

- (١) إهمال المعلومات غير الواردة أو الأقل أهمية .
- (٢) انتقاء المعلومات الأساسية التى يعد غيرها نتائج لها .
- (٣) تعميم المعلومات الذى يظهر بعض المسائل فى صورة مجردة .
- (٤) الإجمال الذى يتجاوز المعلومات غير المهمة أو المعروفة ضمنا ، ولا يتناول المعلومة الأساسية حرفيا (٨٢) .

ومهما يكن من أمر ، فإن اتباع طريقة ديك Dijk يفتح الباب للبحث عن اللفظة - الموضوع Themawort والجملة - الموضوع Thematz (٨٣) .

وتفيد نظرية الأبنية النصية الكبرى بتويعها السابقين ، فى حصر الألفاظ - الموضوعات فى نص أدبى حصرا مبدئيا عاما ، حتى نحوله إلى تصنيف داخلى أدق ، ننتزج فيه - فى ضوء تقسيم الأبنية الكبرى إلى رئيسية وثانوية - من الموضوعى الرئيسى إلى الموضوعى الثانوى أو العكس .

وقد شغل علم الدلالة البنائى بمسألة الألفاظ - الموضوعات ، وميز بينها وبين

نوع آخر هو الألفاظ - المفاتيح Key-words : فالأولى هي الألفاظ الأكثر استخداما من غيرها عند أديب بعينه ، والثانية هي الألفاظ التى يكون معدل تكرارها فى نص ما أعلى من معدله المؤلف (٨٤) .

وإذا كانت الألفاظ - الموضوعات يبرز فيها عنصر الإيثار ، إذ يؤثر الأديب لموضوعه ألفاظا خاصة على نظائرها ، فإنها تعد - لذلك - أداة مهمة من أدوات تحديد الميول الأسلوبية لأديب بعينه من ناحية ، كما تعد أداة مهمة لمعرفة طبيعة الحصلة اللغوية من حيث خصوصيتها وتراثيتها وتطورات استخدامها وانعكاساتها على قيمة النص الأسلوبية من ناحية أخرى .

(و) العلاقة بين مضمون النص وعنوانه :

من ناحية أخرى يبحث علم اللغة النصى فى العلاقة بين مضمون النص وعنوانه . وينطلق فى ذلك من أن وضع عنوان النص يتأثر باعتبارات سيميولوجية ودلالية وبراجماتية . فللعنوان - بما فى ذلك العناوين القرعية أو الداخلية - قيمة سيميولوجية أو إشارية تفيد فى وصف النص ذاته .

وفى إطار تمييز بيرس Ch. S. Peirce بين ثلاثة أقطاب من العلامة اللغوية (هى المؤشر Index ، والأيقون Ikon ، والرمز Symbol) (٨٥) ينبغي أن يدخل عنوان النص الأدبى ، مثل (فاوست) لجوته فى عداد الرموز التى تعتمد على العرف التقليدى Vonvention . ولكننا نجد أن بعض العناوين النصية تخضع لعوامل خاصة ، وذلك ما نجده فى العلامة المؤشر التى يستدل عليها من كتابة شئ ما بخط فضى مثلا ، وقد تخضع العناوين لعوامل قياسية ، تضارع العلامة - الأيقون عند بيرس ، كأن نقيم قياسات دلالية - semantische Anal-ogien بين العنوان والنص ، على نحو ما نجد فى عناوين الأخبار الصحفية ، التى يكون العنوان فيها مقيسا على مضمون الخبر .

ويبدو أن مقولات بيرس السيميولوجية لاتكفى لوصف العلاقة بين العنوان

والنص الذى يتعلق به . وربما تستطيع بحوث أخرى مستفيضة أن توضح تلك العلاقات على نحو أفضل .

ويلاحظ فى الغرب اليوم أنه من المستحب اختيار عناوين قصيرة رمزية أو إشارية ، بينما كان الشائع فى عصر الباروك إطلاق أوصاف نصية -Textbeschreibungen أطول فى صورة عنوان رئيسى على الكتاب وعنوان فرعى فى آن معا (٨٦) . وذلك شبيه بما نجده عندنا ، إذ يكثر أن تحمل المصنفات العلمية والشروح فى العصور الوسطى عناوين رئيسية وعناوين ثانوية ، أو أن تحمل عنوانا رئيسيا ملحوظ الطول . ولعل خير مثال على ذلك ما نجده عند ابن خلدون فى تاريخه المسمى بـ (كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر فى أخبار العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوى السلطان الأكبر) (ولاحظ هنا حرصه على السجع الذى كان عرفا وتقليدا شائعا حتى بدايات النهضة العربية الحديثة) .

ولاشك أن النصوص الأدبية تعرف إمكانيات متنوعة للعنوانية -Ti-telgebung . فقد تأخذ العلامات اللغوية المستخدمة فيها صورا شتى . ومن ذلك أن تكون أسماء أشخاص ، تحمل الملح الرئيسى للنص ، مثل (فاوست) لجوته و(هاملت) لشكسبير و(الزينى يركات) لجمال القبطانى . وقد تكون أسماء مواضع كثلاثية لنجيب محفوظ ورواية (الباطنية) لإسماعيل ولى الدين . وقد تخضع أسماء الأشخاص والمواضع لتطوير أو تحديد ، مثل (آلام فرتر) لجسوته ، و(كفاح طيبة) لنجيب محفوظ . وقد تكون العلامة اللغوية المستخدمة فى العنوان دالة على طائفة معينة من الناس مثل (الحرافيش) لنجيب محفوظ أو وصفا لهم مثل (البؤساء) لفكتور هيجو ، أو (المذبذبون فى الأرض) لطف حسين . وقد تكون أسماء أشياء أو جمادات مثل (الساقية) لعبد المنعم الصاوى و(غصن الزيتون) لعبد الحليم عبد الله . وقد يعتمد العنوان على علامة لغوية محورية ذات دلالة زمنية مثل (قلب الليل) لنجيب محفوظ و(ليلة عاصفة) لعبد الحميد جودة السحار ... الخ .

وعلى المستوى التركيبى قد يقصر العنوان وقد يطول . وإذا كانت العصور

الوسطى قد مالت بصفة عامة إلى العناوين المزدوجة الطويلة ، فإننا نجد فى العصر الحديث تخلصا من هذه الازدواجية وميلا إلى القصر ، وإن كان هذا الحكم حكما عاما ، فمازالت بعض المصنفات العلمية بل الأعمال الأدبية كذلك تميل إلى المزاوجة والطول النسبى .

ومع تسليمنا بخصوصية العلاقة بين العنوان وموضوع العمل الأدبى : قصيدة أو قصة أو رواية أو غير ذلك ، فإن الاستقراء يدلنا على أن بعض الكتاب والمبدعين يميلون إلى غط تركيبي معين عند العنونة أكثر من ميلهم إلى أنماط أخرى . قد يكون ذلك فى مراحل الإنتاج الأدبى المختلفة عند الأديب ، على نحو ما نلاحظ عند كاتب مثل إحسان عبد القدوس ، الذى يميل إلى استخدام العناوين الطويلة نسبيا والمصوغة فى قالب الجملة التامة ، نحو (الرصاصة لاتزال فى جيبى) و (لأستطيع أن أفكر وأنا أرقص) ونحوهما . وقد يكون ذلك فى مرحلة أو مراحل بعينها ، كما نلاحظ عند شاعر مثل محمود درويش الذى طالت عنده عناوين القصائد فى دواوينه الأخيرة .

وإذا نظرنا إلى طبيعة العلاقة الدلالية بين موضوع النص وعنوانه ، فإننا نلاحظ بوجه عام أنها أقرب ما تكون إلى العلاقة الأيقونية فى مرحلة النهضة الكلاسيكية الحديثة ، وإلى العلاقة الرمزية فى المرحلة الرومانسية ، وإلى العلاقة - المؤشر فى المرحلة الرمزية والقصيدة المعاصرة (قصيدة التفعيلة) . وتشترك الرواية والقصة إلى حد بعيد مع الشعر فى طبيعة هذه العلاقات .

وغنى عن البيان أن طبيعة العلاقة بين النص وعنوانه من المباحث الحيوية الطريفة التى مازالت فى حاجة إلى دراسات علمية تحليلية عميقة . وليس ماقدمناه هنا إلا ملحوظات وإشارات عامة مجملة .

ولاشك أن العلاقة بين العنوان والنص تبدو أكثر وضوحا فى أنواع أخرى من النصوص ، كالنصوص الصحفية ونحوها . فنحن نلاحظ هنا أن العنوان يشغل غالبا وظيفة التمييز الموضوعى للنص ، إذ تظهر فى الصحف عناوين أكثر بساطة ،

حيث تسعى العناوين المكتوبة بالخط العريض (المانشات - head line=Schlagzeile) إلى إثارة انتباه الجمهور ، بينما يسعى العنوان الرئيسى والعنوان الثانوى إلى تقديم المعلومة المعروفة سلفا أو التمهيد لها .

وفى نصوص أخرى يميز العنوان الوظيفة البراجماتية (النفعية) للنص ويدل عليها (مثل التلغراف ، والتقرير الصحفى عن الحوادث ، وطلبات استخراج جوازات السفر ... الخ) . وهنا نجد أن المعلومة الخاصة المقدمة تكون لمصلحة تحديد الهدف من النص أو تحديد نوعه (٨٧) .

هوامش

- (١) الطراز ليحى بن حمزة العلوى ، مكتبة المعارف ، الرياض ، د . ت . ١ / ١٨٠ وما بعدها .
وراجع فى ذكر هذه العلوم تفصيلا : المرجع السابق ٢٠ / ١ - ٢٢ .
- (٢) اللغة لفندريس ، ترمب عبد الحميد الدواخلى ومحمد القصاص ، مكتبة الأنجلو المصرية ، د . ت . ص ١٨٨ .
- (٣) دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني ، تحقيق وشرح محمد عبد المنعم خفاجى ، الطبعة الأولى ، مكتبة القاهرة (١٣٨٩ هـ - ١٩٦٩ م) ص ١٣٨ ، واحد - كتاب سبويه ١ / ١٥ .
- (٤) الكشاف عن حقائق التنزيل للزمخشري ، الطبعة الثانية ، مطبعة الاستقامة بالقاهرة (١٣٧٣ هـ - ١٩٥٣ م) ص ١ / ١ - ٣ ، ١٠ ، ٩٧ ، ١٥٩ .
- (٥) دلائل الإعجاز ص ١٥٦ - ١٦٣ ، ١٦٧ - ١٦٨ .
- (٦) الخصائص لابن جنى ، تحقيق محمد على النجار ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة (١٩٥٢ - ١٩٥٦) ١ / ٣١٩ .
- (٧) الخصائص ٢ / ٤٤٦ .
- (٨) مجاز القرآن لأبى عبيدة معمر بن المثنى ، عارضه بأصوله وعلق عليه دكتور محمد فوزاد سركين ، مكتبة الخانجي بمصر ١ / ٣٩٤ .
- (٩) المرجع السابق ١ / ٢٤٧ .
- (١٠) المرجع السابق ٢ / ٩٦ .
- (١١) الصاحبى فى فقه اللغة لأحمد بن فارس ، المكتبة السلفية بالقاهرة (١٣٢٨ هـ - ١٩١٠ م) ص ٣٦٨ .
- (١٢) معانى القرآن للفراء ، تحقيق أحمد يوسف نجاشى ، محمد على النجار ، مطبعة دار الكتب المصرية د . ت . ١ / ٥٤ ، ١٦٥ .
- (١٣) مجاز القرآن ، مرجع سابق ١ / ١١ ، ١٩ .
- (١٤) الكامل فى اللغة والأدب للمبرد ، المكتبة التجارية الكبرى بمصر ، د . ت . ٢ / ٣٠ .

- (١٥) الصاحبى ، مرجع سابق ص ٣٥٦ - ٣٦٠ .
- (١٦) فقه اللغة وسر العربية للعالي ، تحقيق مصطفى السقا وآخرين ، الطبعة الأولى ، مكتبة مصطفى البايى الحلبي بمصر (١٣٥٧ هـ - ١٩٣٨ م) ص ٣٣٧ - ٣٣٨ .
- (١٧) الكشف ، مرجع سابق ١١/١ - ١٢ ، ١٣١/٢ ، ٢٢٦ .
- (١٨) المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، مكتبة مصطفى البايى الحلبي بمصر (١٩٣٩ م) ٤/٢ - ٥ .
- (١٩) الطراز ، مرجع سابق ١٣٥/٢ - ١٣٦ .
- (٢٠) البرهان فى علوم القرآن للزركشى ، تحقيق محمد أبى الفضل إبراهيم ، الطبعة الأولى ، دار إحياء الكتب العربية (عيسى البايى الحلبي وشركاه) د . ت . ٣١٤/٣ - ٣١٥ ، ٣٢٥ - ٣٣٠ .
- (٢١) الإيضاح للخطيب القزويني ، بتحقيق وتعليق لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية بالجامع الأزهر ، مطبعة السنة المحمدية ، د . ت . ص ٧١ .
- (٢٢) مفتاح العلوم للسكاكي ، الطبعة الأولى ، مصطفى البايى الحلبي وأولاده بمصر (١٣٥٦ هـ - ١٩٣٧ م) ص ٩٥ .
- (٢٣) مجاز القرآن ، مرجع سابق ١٨/١ .
- (٢٤) المرجع السابق ١٠/١ .
- (٢٥) الخصائص ، مرجع سابق ٤١٩/٢ - ٤٢٣ .
- (٢٦) الصاحبى ، مرجع سابق ، ص ٣٤٩ .
- (٢٧) المرجع السابق ص ٣٥٥ .
- (٢٨) المرجع نفسه ص ٣٥١ .
- (٢٩) الكشف ، مرجع سابق ٦٤/١ .
- (٣٠) معانى القرآن ، مرجع سابق ٢٠٢/١ ، مجاز القرآن ، مرجع سابق ٣١/١ ، تأويل مشكل القرآن لابن قتيبة ، شرح وتحقيق السيد أحمد صقر ، دار إحياء الكتب العربية (عيسى البايى الحلبي وشركاه) ، القاهرة (١٣٧٣ هـ - ١٩٥٤ م) ص ٢١٥ - ٢١٦ .
- (٣١) الخصائص ، مرجع سابق ١٥٢/٢ - ١٦٨ .
- (٣٢) لا أريد هنا تفصيل هذه المسألة ، فقد عالجتها فى مواضع أخرى ، فانظر : من صور الإعجاز الصرفي فى القرآن الكريم للمؤلف ، صحيفة كلية الألسن ، العدد السابع (١٤٠٩ هـ - ١٩٨٩ م) ص ٣٦ - ٤٣ .
- (٣٣) Guiraud, P. , Rhetoric and Stylistics, in : Current Trends in Linguistics, Vol . 12, ed. Thomas Sobeok, The Hague - Mouton (1974) pp. 943 - 955 .
- (٣٤) الأسلوب والأسلوبية للدكتور أحمد درويش ، مجلة فصول ، المجلد الخامس ، العدد الأول : أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر (١٩٨٤) ص ٦٤ .
- (٣٥) de Saussure, Ferdinand, Cours de Linguistique generale, Paris (1916) pp. 127 - 128 .

Devoto, Giacomo, Linguistics and Literary Criticism, translated and adapted by M. F. Edgerton, JR., New York (1963) p. 23 .

op. cit. p. 23 .(٣٧)

Welck, Rene / Warren, Austin, Theory of Literature, Penguin Books, Great Britain (1982) p. 175 .

op. cit. p. 178 .(٣٩)

Spitzer, Leo, Linguistics and Literary History, Princeton (1948) p. 7(٤٠)

Enkvist, Nils Erik, Linguistic Stylistics Mouton, The Hague - Paris (١٩٧٤) pp. 28 - 29 .

Welck / Warren, p. 176 . (٤٢)

(٤٣) علم اللغة والدراسات الأدبية ، ليرند شيلتر ، ترجمة دكتور محمود جاد الرب ، الدار الفنية للنشر والتوزيع القاهرة ، الطبعة الأولى (١٩٨٧) ص ٣١ .

(٤٤) المرجع السابق ص ٣١ .

Welck / Warren, pp. 176 - 177(٤٥)

op. cit. p. 180 .(٤٦)

op. cit. p. 180 .(٤٧)

Guiraud, Rhetoric, pp. 943 - 944 .(٤٨)

Enkvist, Linguistic Stylistics, pp. 16 - 17 .(٤٩)

(٥٠) الأسلوب الأدبي من كتاب مناهج علم الأدب ، ليوزف شترليكا ، ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، مجلة فصل ، المجلد الخامس ، العدد الأول : أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر (١٩٨٤م) ص ٦٩ .

(٥١) المرجع السابق ص ٦٩ .

(٥٢) انظر مثلا :

Chomskv, Noam, Language and Mind, p. 49 .

Ullmann, Stephen, Meaning and Style, Oxford (1973) p. 41 .(٥٣)

Widdowson, H. G., Stylistics and the Teaching of Literature, Longman, London (1979) p. 4 .

Enkvist, Linguistic Stylistics, pp. 51 - 52 .(٥٥)

op. cit. p. 54 .(٥٦)

وقارن :

Riffaterre, Micheal, Stylistic Context, Word (1960) 16 : 207 - 218 .

Enkvist, Linguistic Stylistics, p.54 .(٥٧)

وقارن :

Riffaterre, M., Criteria for Style Analysis , Word (1959) 15 : 154 - 174, p. 171 .

Enkvist, Linguistic Stylistics, p. 54 .(٥٨)

(٥٩) . (٦٠) أصبحت هذه الظاهرة لافتة للنظر في الشعر العالمي المعاصر ، والشعر العربي المعاصر أيضا ، وأصبحت تستغل استغلالا أسلوبيا ، مثل : تقطيع حروف الكلمة الواحدة ، بشكل أو بآخر ، أو تكبير الحروف ... الخ .

Enkvist, op. cit. pp. 58 - 59 . (٦١)

op. cit. pp. 59 - 60 . (٦٢)

وقارن :

Enkvist, Nils / Spencer, John / Gregory , Michael, Linguistics and Style, Oxford Uni. Press, London (1964) pp. 85 - 91 .

(٦٣) عن نشأة هذا الفرع ومراحل تطوره انظر مثلا :

Sowinski, Bernhard, Textlinguistik, Eine Einführung, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart-Berlin-Koln-Mainz (1983) SS. 19 - 24 .

(٦٤) شيلنر ، مرجع سابق ص ١٨٤ .

Sowinski, op. cit. S. 56 . (٦٥)

op. cit. S. 123 . (٦٦)

(٦٧) شيلنر ، مرجع سابق ص ١٨٥ .

Sowinski, op. cit. S. 98 . (٦٨)

op. cit. SS. 81 - 82 . (٦٩)

وبلاحظ أننا غيرنا في بعض الأمثلة بما يتفق مع الغرض المقصود .

(٧٠) انظر في تفصيل ذلك :

Sowinski, op. cit. SS. 82 - 83 .

op. cit. S. 83 . (٧١)

وقارن :

Weinrich, H., Tempus, besprochene und erzählte Welt, Stuttgart (1964) S. 212 .

Sowinski, op. cit. S. 83 . (٧٢)

(٧٣) بتصريف عن : القارئ في النص : نظرية التأثير والاتصال ، للدكتورة نبيلة إبراهيم ، مجلة

فصول ، المجلد الخامس ، العدد الأول : أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر (١٩٨٤) ص ١٠٩ - ١١٠ .

Sowinski, op. cit. S. 85 . (٧٤)

op. cit. SS. 85 - 86 . (٧٥)

(٧٦) استبدلت مثال المرجع بمثال مناسب في العربية .

Sowinski , op. cit. SS. 86 - 89 . (٧٧)

op. cit. S. 89 . (٧٨)

op. cit. SS. 89 - 90 . (٧٩)

(٨٠) وظل اللحم للدكتور إبراهيم حمادة ، دار فكر للدراسات والنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى

(١٩٨٨) ص ١١٤ .

القسم الثانى الدراسات التطبيقية

أسلوب السياب وملامح الحداثة اللغوية

سمات أسلوبية فى شعر صلاح عبد الصبور

تزاوج الاستطيقى والأيدولوجى
فى الخطاب الشعرى
(نموذج من محمود درويش)

" الوطن المحرم " وقضية اللغة فى قصيدة النشر

الخطاب الروائى
فى " ثرثرة فوق النيل "

حوار الحكيم وتجربة اللغة الثالثة

اللغة والبناء الدرامى
فى مسرحية " رطل اللحم "

أسلوب السياب وملامح الحداثة اللغوية

- ١ -

يدور شعر السياب - فى جملة - حول محورين موضوعيين رئيسين :

(أولهما) هو شعره فى الحب والمرض والغربة .
(والآخر) شعره فى الواقع السياسى والاجتماعى فى بلده العراق ، أو فى الوطن العربى بعامه .

وتتداخل موضوعات المحور الأول من شعر السياب تداخلا عجيبيًا ، لانكاد نجد له نظيرا فى شعرنا الحديث . ولاشك أن هذا التداخل ، إنما يرجع إلى طبيعة التجربة التى خاضها السياب ، فقد خفق قلبه بالحب وهو يعانى من ألم المرض وعذاباته ، ثم ارتحل إلى أوروبا وبعض البلدان العربية بحثا عن الشفاء وأملا فيه ، فكانت قصائده فى الغربة والحنين إلى أهل بلده .

ولقد أثر هذان المحوران ، لاسيما الأول منهما ، فى لغة السياب وأسلوبه تأثيراً فريداً ، يفرى بالبحث وطول التأمل .

- ٢ -

وهذه الدراسة لاتركز أساسا على وصف اللغة فى استخدام الشاعر ، مقارنة بالنظام اللغوى العام ؛ وإنما تعنى من ذلك بما يقدم لنا ملامح الحداثة اللغوية فى شعره ومظاهر استخداماته الخاصة وما لها من قيم أسلوبية . وبناء على ذلك ، فإن هذه الدراسة سوف تنصرف إلى إلقاء الضوء على أهم تلك الملامح والمظاهر ، بالإفادة من معطيات علم الأسلوب العام . ولذلك ، يمكن القول بأنها تدخل فى إطار ما يعرف باسم (علم اللغة الأسلوبى Stylolinguistics) الذى يعنى بالوصف اللغوى للمثيرات الأسلوبية Stimuli ، كما يعنى بطرق تحديد مثل هذه

المثيرات وإثباتها . ولكننا قد نتجاوز ذلك إلى الإشارة إلى التأثيرات الإخبارية والدلالية والجمالية الكاملة للمثيرات الأسلوبية . وذلك هو مجال علم السلوك الأسلوبى Stylobehaviouristics ، الذى يدرس العوامل المرتبطة بالمثيرات واستجاباتها .

ويعتمد اهتمام عالم اللغة بالاستجابات للمثيرات الأسلوبية على حدود نظامه الخاص ، وينظر إلى الاستجابة للمثيرات الأسلوبية باعتبارها مفاتيح مهمة لفهم معنى مثل تلك المثيرات ، والمعنى يعد - بلاشك - الشاغل الرئيس فى أية دراسة للغة (١) . ونحن فى دراستنا للملامح الحداثى اللغوية ، نقوم بأنفسنا بدور ترتيب استجاباتنا وتحديدتها وتصنيفها وربطها بالمثيرات الأسلوبية المسببة لها .

الانطلاق - إذا - يكون مساره من دراسة العناصر والمكونات اللغوية لشعر الشاعر ، إلى القيم الأسلوبية والجمالية التى تقدمها لنا هذه العناصر والمكونات .

٣ -

ويتيمز شعر السياب - بوجه عام - بالتوفيق بين اللغة ونظمها المورفولوجية والتركيبية وبين الاستخدام الخاص لأغراض فنية وجمالية مختلفة . وتكشف دراسة شعره - على مستوى البناء اللغوى العام - عن اقتداره على التحديث فى لغة الشعر ، يساعده على ذلك تنوع التجارب وخصوبتها .

ومن الملحوظات الأولية فى شعر السياب ، أن حداثته ليست حداثى ملكة شعرية قوية فحسب ، وإنما هى - بالأحرى - حداثى ملكة وثقافة واسعة فى آن معا . وحداثى السياب ليست كذلك حداثى (تغريب) و (تجريب) ، بل هى حداثى الشاعر واجتهاده لأن يكون منتجا ومستحدثا لا مستهلكا وتابعا . حداثى السياب - إذا - حداثى تجديد للإمكانات اللغوية - الأسلوبية التى تتمتع بها العربية وانتقاء السامى الحى من تلك الإمكانات وإعلائه وإعادة توزيعه ، بعد تخليص النسيج اللغوى الشعرى من شوائب القوالب الرثة المستهلكة ، التى ربما كان بعضها ذات يوم من درر القول .

وتبرز (إنتاجية) السياب اللغوية التى نتحدث عنها من خلال بضعة خصوصيات يعرف بها شعره ، نقدمها فيما يلى :-

(١) الثنائيات المتضادة

تعكس الثنائيات المتضادة - فى حقيقتها - حالة من التنازع النفسى وحدة المزاج والعصابية . ومع السياب يرتبط الأمر بتفريغ لغوى صادق لمعاناة نفسية واقعية . ونقدم الآن هذا النموذج :

أخاف أن أحس المبضع حين يجرح
فأستغيث صامت النداء (٢) .
والجمع بين الاستغاثه - التى تكون مسموعة بداهة - وصمت النداء ، مما يعبر
عن ألم عميق مكبوت ، وتحامل عاجز .

وقد يأخذ التضاد صورة تركيبية أخرى ، بنفى كلا المتضادين ، كقوله :
... وكان يحلم فى سكون ، فى سكون :
بالصدر ، والفم ، والعيون ،
والحب ظلله الخلود .. فلا لقاء ولا وداع (٣) .
فالتوسل بالجمع بين المتناقضين (لقاء) و (وداع) - منفيين - هو تعبير
عن رغبته فى حب خالد . إنه يرفض اللقاء ؛ لأنه يرفض الوداع . وإذا كانت
هاتان الكلمتان تحملان دلالة زمنية ، فهو يريد أن يتجاوز - فى حبه - الزمن ؛
لأنه يريد الحب الذى يظلله الخلود !

وقد يلجأ السياب إلى الجمع بين المتناقضين لوصف الحالة التى يكون عليها
الشئ وصفاً صادقاً دقيقاً ، كقوله :
تعالى ، فما زال نجم المساء
يذيب السنا فى النهار الغريق ،
ويغشى سكون الطريق

بلونين من ومضة وانطفاء (٤) .

فمازال ضوء النجم يتداخل مع ضوء أو ل النهار ، ومازالت فيه ومضة من ضوء ، وإن شرع فى الانطفاء .
وقد تتوالى الألفاظ المتضادة فى شعر السياب على نحو ملحوظ جدا ، كقوله :

أنا من تريد ، فأين تمضى ؟ فيم تضرب فى القفار
مثل الشريد ؟ أنا الحبيبة ، كنت منك على انتظار

أنا من تريد ، وسوف تبقى : لاثواء ولا رحيل ،
حب إذا أعطى الكثير ، فسوف ييخل بالقليل ،
لا يأس فيه ولا رجاء (٥) .

هنا تتوالى الثنائيات المتضادة : لاثواء × لا رحيل ، أعطى × بخل ، الكثير × القليل ، لا يأس × لا رجاء . فى الثنائيتين : الأولى والرابعة ، يتجاوز الزمن المحدود إلى الزمن المطلق . وإذا كانت الحبيبة ترى أنها قد أعطته الكثير ؛ حبها ، وبخلت عليه بالقليل ؛ باللقاء ، فهو يرى أن الحبيبة لم تعطه الكثير ولا القليل (وتأمل استخدام " سوف " بعد الأداة " إذا ") .

ويصل هذا الجمع فى مواضع أخرى من شعر السياب إلى درجة (التراكم) كقوله :

الأرض ؟ أم أنت التى تصرخين ؟

فى صمتك المكتظ بالآخرين ،

فى ذلك الموت ، المخاض ، المحب ، المغيض ، المنفتح ، المقفل (٦) .

والخطاب هنا إلى (جميلة بوحريد) . فهى لاتصرخ فى مفرد ، وإنما تصرخ فى متعدد . وقد يكون التعدد باختلاف حاملا لدلالة قوية على امتداد الصرخة وشمولها واتساعها ، ولكن التعدد بجمع المتناقضين جنبا إلى جنب ، يحمل دلالة

أقوى على ذلك الشمول والاتساع .

وميل السياب إلى الجمع بين المتناقضات على هذا النحو ، يجعله - أحيانا - يرى الأشياء أو يحسها فى غير ما ترى أو تحس فيه . فقد يرى الهجير فى السهر :

فديتُ التى صورتها منى وظلُّ الكرى فى هجير السهر (٧) .

فهو ينقل لفظة (الهجير) من حقلها الدلالى الذى تستخدم فيه إلى حقل دلالى آخر ، لقيمة أسلوبية جمالية ، فإذا كان (الهجير) فى حقله المألوف يعنى اشتداد الحر ، فإنه هنا يدل على اشتداد الأرق وطول السهر .

وتغير الحقل الدلالى للكلمة ، نراه فى غير موضع من شعر السياب ، فهو ينشق الضياء ويعض الهواء فى قوله :

غدا أموت

ولن يظل من قواى ما يظل من خرائب البيوت :
لا أنشق الضياء ، لا أعضض الهواء (٨) .

(٢) ظاهرة التضعيف ونماذج التحديث

يميل السياب إلى تضعيف الأفعال أو إيثار المضعف منها على نظيره غير المضعف . ففضلا عن كثرة دوران الأفعال المضعفة - فى الأصل - فى شعره ، مثل : نث ، صك ، اختض ، سف ، أج ... الخ ، نجد عنده ميلا قويا ، بل طاغيا إلى تضعيف الأفعال . إن التضعيف قرين السياب ومتكوؤه الأثير . إنه دواؤه الملازم الذى يجد به ومعه راحة من دائه . ولا نبالغ إذا قلنا : إن السياب ليس فقط أكثر الشعراء المعاصرين تضيعفا أو إيثارا للمضعف ، بل هو أكثر شعراء العربية على الإطلاق وأبرزهم من هذه الزاوية .

ونماذج تضعيف غير المضعف فى شعر السياب ليست قليلة ، لعل من

أشهرها :

عصر فى مقابل عصر (٩)

خوض فى مقابل خاض (١٠)

سقى فى مقابل سقى (١١)

فقا فى مقابل فقا (١٢)

هزا (به) فى مقابل هزا (به) (١٣) .

وقد يؤثر السياب الفعل المضعف على نظيره غير المضعف . ويبدو لنا ذلك فى

صورتين اثنتين :

(الأولى) إشار " فَعَلَ " - بتضعيف العين - على " فَعَلَ "

(الثانية) إشار " فَعَلَ " - بتضعيف العين أيضا - على " أَفَعَلَ " .

أما الأولى ، فمن أمثلتها قوله :

وأوقدت المدينة نارها فى ظلة الموت ،

تقلع أعين الأموات ، ثم تدس فى الحفر

بذور شقائق النعمان ، تزرع حبة الصمت (١٤) .

ومن أمثلة الصورة الثانية قوله :

أُمى ... فى الأمس الذى لاتذكرينه

ضوا الشيطان مصباح كئيب ... فى سفينة (١٥) .

وبعد التضعيف - من الوجهة الأسلوبية - نوعا من استثمار الطاقات التعبيرية

التي تولدها بعض ألفاظ اللغة فى صور مورفولوجية بعينها . ويعبر التضعيف -

كما نعلم - عن قيمة انفعالية عالية ، هى من أشد خصوصيات التشكيل اللفوى

الشعرى . وأرى أن هذه القيمة الانفعالية من أهم الوجوه اللائقة للنظر فى شعر

السياب ، فهو يميل إلى الانفعالات الحادة والحركة ، ويضيق بالوحشة والسكون .

ويأخذ الدليل على ذلك - فى شعره - صورتين رئيسيتين :

(الأولى) صورة كمية ، وتبدو فى :

أ - الأفعال ذوات الدلالات النفسية الحادة أو الحركات العنيفة نسبيا ، أو التي

تظهر علوا نسبيا فى الصوت ، واستخدامها بنسب عالية ، مثل : خض

(ومزيده : اختص) وصك (ومزيده : اصطك) .. الخ .

وقد يستخدم الحاد أو الدال على الشدة مع الهين : للدلالة على شدته
وطغيانه ، كعبارة (ادلهم الحنين) ، فى قوله :
وتنضع الجرار أجراسا من المطر
بلورها يذوب فى أنين
" بويب " .. يا " بويب " ،
فيدلهم فى دمي حنين
إليك يا بويب (١٦) .

ب - توالى الأفعال توالياً ملحوظاً . وهذه ظاهرة عامة فى شعر السياب ، ولا
سيما فى المقاطع التى تعرض حديثاً مباشراً عن مرضه أو عن حنوه على أبناء
وطنه . ومن الأمثلة على الحالة الأولى قوله :
بغير اختياري ، طبيبي أراد
لقد قص .. مدّ المجس الطويل
لقد جره الآن .. أواه .. عاد (١٧) .

ومن الأمثلة على الحالة الثانية قوله :
كنت كالظل بين الدجى والنهار
ثم فجرت نفسى كنوزاً ، فعريتها كالشمار
حين فصلت جيبى قماطاً وكسى دثار
حين دفأت يوماً بلحمى عظام الصغار
حين عريت جرحى وضملت جرحاً سواه
حطم السور بينى وبين الإله (١٨) .
(والأخرى) صورة كيفية ، وتتجلى فى صورتين فرعيتين ، هما :
أ - التضعيف أو إيثار المضعف من الأفعال ، على نحو ما رأينا فيما سبق .

ب - الميل الظاهر إلى استخدام الأفعال الرباعية المضاعفة أو المكررة (أو ما

يشتق منها من أسماء وصفات) .

وقد ورد فى شعر السياب من هذا النوع من الأفعال (٣٣ فعلا) . وهى تتكرر بنسب متفاوتة على نحو ما يبين الجدول المرفق . وهذه الأفعال تدل على التردد وتكرير الحدث أو الحركة . ولذلك ، فهى ذات قيمة انفعالية عالية أيضا .

ونلاحظ هنا أن معدل تكرار الأفعال المضاعفة : ثلاثية أو رباعية قد بدأ فى الازدياد مع دهبوانه (أنشودة المطر) . ويرجع ذلك - كما لاحظ دكتور عبد الكريم حسن - " إلى أن الصراع السياسى والاجتماعى قد تحول إلى قوة داخلية عند السياب " (١٩) . إن هذا الصراع لم يعد مواجهة للواقع - كما فى دواوينه الأولى - وإنما (اختمر وتحول إلى قسوة ديناميكية بدأ السياب يحس معها بـ " هسهسة الثورة " و " قفقة الضحايا فى القبور ") (٢٠) .

أما ارتفاع معدلات تكرار هذه الأفعال فى دواوينه التالية " فإنها تتعلق بحالة المرض الذى كان ينخر فى جسد السياب . ولقد كانت ضعفة جسده هى العامل الحاسم فى استدعاء هذه الأفعال ، فالسياب كان يعيش مرحلة احتراق الجسد النحيل .

وعلى أية حال ، فإن كل مفردة من هذه المفردات المضعفة تشير إلى الحالة النفسية التى كان يعانيها السياب فى لحظة معينة من حياته " (٢١) . وفى ضوء ما تقدم ، يمكننا تفسير عدة أمور مهمة :

١ - إشار أفعال ذات بنية معينة على مرادفاتها ، كإيثار الفعل (لص) - المضعف - على (سرق) (٢٢) . أو إيثار الفعل (نث) - المضعف أيضا - على مرادفاته نحو (باح) و (أفشى) (٢٣) . ويكثر دوران هذا الفعل فى شعر السياب على نحو ملحوظ جدا) . وإيثار المضعف (وسوس) السر أى أفشاء (٢٤) .. الخ .

٢ - إِبْشار أُنْبِيّة خاصّة بالاسم والمصدر - أحياناً - على غيرها . فمن الاسم
إِبْشار (ظَلُموت) على (ظلمة - ظلام) فى بعض الحالات ، كقوله :
وحين رقدت أُمس رأيت فى ظلموت أحلامى
رؤى تتلاحق الأنفاس منها ثم تنقطع (٢٥) .

أو قوله :
يأرب أيوبُ قد أعيا به الداء
فى غربة دوماً .. مالٍ ولا سكن
يدعوك فى الدجن ،
يدعوك فى ظلموت الموت : أعباء
ناء الفؤاد بها ، فارحمه إن هتفا (٢٦)

ومن المصدر إِبْشار (تصخاب) على (صخب) فى مثل قوله :
كأننى أسمع خفق القلوب
وتصخاب بحارة السندباد (٢٧) .

٣ - تحريك بعض الأسماء الجمادة واشتقاق أفعال منها . ومن ذلك اشتقاق
الفعل (بَرَعَمَ) من (البرُعَم) فى قوله :
أواه لو يُفَيّق
إلهنا الفتى ، لو يبرعم الحقول (٢٨) .
واشتقاق (ساط) من (السوط) ، فى قوله :
كأننى وسط هذا الكون حيث يسوطنى العطش
نواة حولها ارتجف العصير الحلو فى ثمره (٢٩) .
واشتقاق (بَرَقَعَ) من (البرقع) ، فى قوله :
وأصبحت تستقبلين الصباح المطلا
بتكبيره من ألوف المآذن كانت تخاف ،
فأوى إلى عاريات الجبال
تبرقع أصداءها بالرمال (٣٠) .

واشتقاق (شظ) من (الشظية) ، فى قوله :

هتاف يملأ الشطآن : ياودياننا ثورى

ويا هذا الدم الباقي على الأجيال

يا إرث الجماهير

تشظ الآن واسحق هذه الأغلال (٣١) .

واشتقاق الفعل (تك - يتك) من اسم الصوت ، كقوله :

بغداد ؟ ميعى كبير

لواظظ المغنية

كساعة تتك فى الجدار

فى غرفة الجلوس ، فى محطة القطار (٣٢) .

والحق أن اشتقاق الفعل من الاسم قد صار اتجاها لغويا عاما فى العربية الحديثة ، وهو يعرف باسم (Denominativa) ، وقد صنفه المستشرق الألماني كراhl إلى أنواع مختلفة : فهناك أفعال مشتقة من أسماء عربية مثل (حمص) و (زيت) و (شجر) و (بحر) .. الخ . ومنها ما يبدأ بالميم ، وهو شائع كذلك مثل (مسطر) - (سطر) ، (مَرَكَز) - (مركز) . ومنها ما اشتق من أسماء غير عربية أو بنيت على نمط أفعال غير عربية مثل (بسطر) ، و (كرتن) ، و (سفلت) و (مكتن) و (تلفز) و (تلفن) ... الخ . وهذه الألفاظ جميعاً تدخل فى إطار الظاهرة اللغوية المعروفة باسم Ne-ologismus ، أى الألفاظ المستحدثة أو المولدة من ألفاظ أخرى أصيلة أو دخيلة (٣٣) .

ولاشك أن ظهور هذه الظاهرة فى العربية الحديثة ، إنما هو وليد الحاجة الخالصة للتعبير النفعى المجرد . ويختلف الأمر فى لغة الشعر بعامة ولغة السياح بخاصة ؛ فهو عنده ميل لقوى واضح إلى التعبير بالفعل بدلا من الاسم بحثا للحركة وبحشا عن الصوت وترديد الحدث . ولذلك ، فهو يحمل هنا قيمة أسلوبية واضحة ، بل مقصودة لذاتها ، وليست ميلا تعبيريا عفويا محضا .

إن هذه الظاهرة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحالة السياب النفسية والمرضية ، فقد جعل السياب من الأفعال - بدلاتها على الشدة والحدة - عنصراً لغوياً وأسوياً مميزاً ، يقوم مقام (العوض) أو (البديل اللغوي والأسلوبي) لما يعانيه فى مرضه من ضعف ووحشة وهم وصمت .

لقد كان السياب يغالב السكون والموت بالبعث عن مصادر الحركة والحياة . وقد أكد الشاعر نفسه هذا المعنى غير مرة فى شعره . ومن ذلك قوله :

وأشعل فى دهمى زلزال
لأكتب قبل موتى أو جنونى أو ضمور يدى من الإعياء
خوالج كل نفسى ، ذكرياتى ، كل أحلامى

ليقرأها شقى بعد أعوام وأعوام
ليعلم أن أشقى منه عاش بهذه الدنيا
والئى ، رغم وحش الداء والألام والأرق ،
ورغم الفقر ، أن يحيا (٣٤) .

وهكذا جعل السياب من الفعل بديلاً لغوياً لحالته النفسية والمرضية ، فى تقنية لغوية يندر أن نجد لها مثلاً فى شعرنا العربى القديم والحديث .

(٣) النداء والاستفهام وخصوصيات التجربة

وما يلفت النظر فى شعر السياب كذلك كثرة أدوات النداء والاستفهام كثرة ملحوظة . ومعلوم أن جميع أدوات النداء والاستفهام تتمتع بقيمة أسلوبية تأثيرية ؛ فالإحساس بعدم التحدد ، والقلق ، والنداء ، تعد جميعها قيماً أسلوبية مؤثرة (٣٥) .

وتلعب أدوات النداء فى شعر السياب دوراً مهماً ، وهى انعكاس لقلقه وبحشه الدائب عن الحب والتماسه الشفاء المادى والمعنوى . ومن ذلك نداءه اهبته

(وفيقة) - التى صارت فى شعره رمزا خطيرا على الوطن - فى قوله :

ياصخرة معراج القلب

يا (صور) الألفة والحب

يا دريا يصعد للرب

لولاك لما ضحكت للأقسام القرية (٣٦) .

ويأتى الاستفهام تعبيراً عن التوتر والحيرة والتردد والخوف من المجهول ومن عواقب الأمور :

أأثور ؟ أأصرخ بالأيام ؟ وهل يجدى ؟

إنا سنموت ،

وستنسى ، فى قاع اللحد ؟

حبا يحيا معنا .. ويموت (٣٧) .

وقد يتزاج النداء والاستفهام تزاوجاً عجيباً فى حالات غير قليلة . ومن ذلك قوله :

ويامصباح قلبى ، ياغزائى فى الملمات

منى روحى ، ابنتى : عودى إلىّ فما هو الزاد

وهذا الماء ، جوعى ؟ هاك من لحمى

طعاما ، آه !! عطشى أنت يا أمى ؟

فعبى من دمي ماء وعودى ... كلهم عادوا .

كأنك (برسفون) تخطفتها قبضة الوحش

وكانت أمها الولهى أقل ضنى وأوهاما

من الأم التى لم تدر أين مضيت ! فى نعش ؟

على جبل ؟ بكيت ؟ ضحكت ؟ هب الوحش أم ناما ؟ (٣٨) .

ويرتبط بهذه الظاهرة فى شعر السياب أمران مهمان :

(أولهما) : التساؤل وتفنيد التساؤل . ويقع هذا فى مواضع غير قليلة من

شعره . ومن أمثله قوله :

أأصرخ فى شوارع لندن الصماء : " هاتوا لى أحبائى "

ولو أنى صرخت ، فمن يجيب صراخ منتحر
تمر عليه طول الليل آلاف من القطر (٣٩) .

(والأمر الثانى) هو كثرة الحذف بعد الاستفهام خاصة ، ومن ذلك قوله :
أحقا نسيت اللقاء الأخير
أحقا نسيت اللقاء .. ؟
أكان الهوى حلم صيف قصير
خبا فى جليد الشتاء ؟
خبا فى جليد .. (٤٠) .

(٤) ظاهرة الحذف وتجهيزات السياب

والحذف من أهم ما يسترعى الانتباه فى شعر السياب . وهو وسيلة لغوية
أساسية حيث يعلق الشاعر القول ، ولا يكاد يبين . وربما كان ذلك تعبيراً عن هول
ما هو بصده ، أو عن جهله إياه ، أو عن رغبته فى الإبقاء على الجهل به :
فسرت والسماء وجهتى ، ولا دليل ،

لم أدر إلا أننى أمالنى السحر
إلى جدار قلعة بيضاء من حجر

وسرت حول سورها الطويل ،
أعد بالخطى مناه (مثل سندباد)
يسير حول بيضة الرخ ، ولا يكاد
يعود حيث ابتدأ
حتى تطيب الشمس ، غشى نورها سواد ،
حتى إذا مارفح الطرف ، رأى .. ومارأى ؟ (٤١) .

ومن أشكال الحذف الطريقة التى لم يعرفها شعرنا العربى فى ثوبها السيابى ،

ما يقدمه المقطع التالى :

" سأهواك حتى .. نداء بعيد
تلاشت ، على قهقهات الزمان ،
بقاياها فى ظلمة .. فى مكان ،
وظل الصدى فى خيال بعيد :
" سأهواك حتى سأهوى النواح ،
كما أعولت فى الظلام الرياح ،
" سأهواك حتى .. س .. " ياللى صدى
أصيحى إلى الساعة الثانية :
" سأهواك حتى .. " بقايا رنين
تحدد دقاتها العاتية ،
تحدد حتى الغدا ،
" سأهواك " ما أكذب العاشقين !
سأهوا .. نعم .. تصديق (٤٢) .

ويفيد الحذف هنا أن الهوى قد مر مع السياب بمراحل ست ، فى الأولى
(سأهواك حتى ...) نجد الهوى قد بدأ من جانب الحبيبة ، وكان نداؤها البعيد
الذى تلاشى مبادرة ووعدا . وللحذف الذى تدل عليه النقاط (...) - وهذه
وسيلة كتابية سيابية مبتكرة - دلالة على الرغبة فى الهوى والأمل فى دوامه .

وفى المرحلة الثانية (سأهواك حتى سأهوى) رأى الهوى صدى وترديدا فى
خياله . وقد ينبئ الصدى عن استجابة ورد للفعل ورغبة فى المشاركة .

ولكن فى الثالثة (سأهواك .. س ..) يؤكد الحذف أن الهوى لم يعمل عمله
بعد ، فمزال عنده صدى ، وإن كانت (.. س ..) توحي بأن الحبيبة مازالت
متردة ، وكأنها أخذت فى مراجعة نفسها .

وفى المرحلة الرابعة (سأهواك حتى ..) يتحول التردد والمراجعة إلى صدى

مرة أخرى . فمازالت تلك الكلمات التى حملت وعد الحبيبة بالهوى بقايا رنين ،
فحتى الصدى الذى كان - ذات مرة - نداء ، تضائل ولم يبق منه إلا بقايا .

وفى المرحلة الخامسة ضاع الأمل فى الاستجابة بالمشاركة ، ولم يصبح الهوى إلا
كلمة واحدة تقولها الحبيبة ، ولا تتعدى هذه الكلمة كونها من (كذب
العاشقين) .

أما المرحلة السادسة والأخيرة (سأهوا ...) ، فهى تختلف عن سابقتها فى
حذف الكاف ؛ وكأن هذه الكاف هى التى يتحدد على أساسها القول بالكذب أو
الصدق ، فالحبيبة كاذبة إذا حددت هواها بالشاعر ، فإذا لم تحدده وصار مطلقا أو
معلقا فى ذاته لا معلقا بحبيب بعينه (سأهوا) .. ، فلا بأس فى هذه
الحالة من تصديقها ! .

(٥) حقول السياب الدلالية

إننا إذا بحثنا عن أبرز الحقول الدلالية فى شعر السياب - باستثناء حقل المرض
ومتعلقاته الفرعية - لرأيناه (حقل الصوت والضوء) . فقد لاحظنا شيوع ألفاظ
الصوت والحركة ، لاسيما الألفاظ الدالة على الأصوات العالية والحركات العنيفة
نسبياً . وقد تدعم ذلك بأشكال مختلفة ، منها : شيوع الأفعال المضعفة والمكررة ،
فضلا عن شيوع أفعال أخرى مثل : صاح ، حشرج ، ماج ، هاج ، طرق . صبح ،
صرخ .. الخ . ولايعنى ذلك - بالطبع - أن شعر السياب قد تضائل فيه معدل
تكرار الألفاظ الدالة على السكون والصمت ، فمثل تلك الألفاظ تقابلنا كثيرا ،
ولاسيما فى قصائده العاطفية أو قصائده فى مرضه ، مثل : همس (همسة) ،
سكن (سكون - سكينه) ، وجوم ، صمت ، سكرة .. الخ .

أما ألفاظ الضوء ، فهى وفيرة أيضا ، كالسنا ، والضوء ، والصبح ،
والنور ... الخ . ولايعنى كثرة ألفاظ الظلمة - فى المقابل - ميل الشاعر إليها
ميلا إيجابيا ، فهو يضيئ بها وينفر منها ، إنه لا يكثر منها إلا ليؤكد مقته

وغيظه عليها وسعيه إلى التخلص منها واستبدالها . ويكون الخلاص بإشاعة
ألفاظ الضوء وإطلاقها . إن ألفاظ الضوء عند السياب كاللواء الذي يشفيه من
داء الظلمة اللعين .

وتبرز أمامنا هنا ملحوظة مهمة للغاية . وتلك هي المزاوجة العجيبة بين ألفاظ
الصوت وألفاظ الضوء ، وهي مزاوجة لا نجد لها نظيراً في شعرنا الحديث .

إنه يلتبس الصوت والحركة حتى في الضوء . وإذا كان في الضوء الخلاص من
الظلمة ، فإنه يتلطف إليه ، ويقتبط به ، ولذلك راح يختار له من الألفاظ ما
يفصح عن تلك الغبطة والفرح ، فهو قد يسمع (غمغمة الشروق) وهي تشرب
الظلمة :

وحين أسير في الزحمة
أصفر كل وجه في خيالي : كان جفناها
كغمغمة الشروق على الجداول تشرب الظلمة (٤٣) .
وهو يسمع كذلك (كركرة الشمس) في السعف :
ووفيقة تنظر في أسف
من قاع القبر وتنتظر
.....

والريح تعيد
أنغام الماء (هو المطر)
والشمس تكرر في السعف (٤٤) .
بل يسمع (سقسقة الصباح) :
بالأمس كنت إذا كتبت قصيدة فرح الدم
فأغمض ،
وأهيم ما بين الجداول والأزهار والتخيل
أشدو بها ، أترنم :
زاد لروحي منذ سقسقة الصباح إلى الأصيل (٤٥) .
وقد يسمع (كركرة الضياء) التي تحلم بها أعين الموتى :

وكانت إذ يطل الفجر ، تأتيك العاصفير
تساقط كالثمار على القبور ، تنقر الصمتا
فتحلم أعين الموتى
بكركرة الضياء وبالتلال يرشها النور (٤٦) .
ويبعث السياب الحركة فى الضياء بفعل الرقص :
أشاهدت يا غاب رقص الضياء على قطرة بين أهدابها (٤٧)

ويصور السياب الآخرين من الجائعين وهم يلتمسون فى الشمس الحياة والزاد
كذلك ، كما يصور الأشقياء . وهم يلتمسون فى الضياء الخلاص من الظلمة بعد أن
غشيتهم :

وعند بابى يصرخ الجائعون :
" فى خبزك اليومى دفء الدماء
فاملاً لنا ، فى كل يوم ، وعاء
من لحم الحى الذى نشتيه
فتكهة الشمس فيه ،
وفيه طعم الهواء .
وعند بابى يصرخ الأشقياء :
" أعصر لنا من مقلتيك الضياء
فإننا مظلومون " (٤٨) .

لقد أبدع السياب إلى أبعد حدود الإبداع فى المطابقة بين دلالة الصوت وطبيعة
ما يسمعه فيه ، فهو يفرج بالضوء والشمس ، ولذلك استخدم الكلمات التي تفصح
عن تلك الفرحة مثل (كركرة) و (سقسقة) ونحوهما . وهو ينفر من الدجى
ويضيق به ، ولذلك استخدم كلمات أخرى تفصح عن هذا النفور والضيق مثل
(وهوة) التي توحي بالصمت والألم والاختناق :

وكننت أصيح من أرقى
ومن مرضى : " أريد الماء " .
وتخفق صوتى الظمآن وهوة الدجى والماء (٤٩) .

إنه يستخدم مثل هذا الألفاظ لما يكره عموماً ؛ فقد وردت الكلمة السابقة مع الدماء ففى قوله :

الخوف والدم والصفار ، فأى شئ أرجح ؟
فعلى يديّ دمٌ وفى أذنى وهوهُ الدماء ،
ويعقلنى دم ، وللمم فى فمى طعم كربه (٥٠) .
ويخلق السياب مزاججة لقوية صوتية أخرى مع (هسهسة الرثاء) فى قوله :

وتلأ رجة الباحة
ذوائب سدره غرباء ترحمها العصافيرُ
تعد خطى الزمان بسقسقات ، والمناقيرُ
كأفواه من الديبان تأكل جنة الصمت
وتلأ عالم الأموات
بهسهسة الرثاء ، فتفرغ الأشباح بحسب
أنه النور (٥١) .

والحق أن هنالك أمراً مهماً آخر ينبغي الالتفات إليه ، هو استخدام أحداث
محببة مع أشياء لم تكن محبة لديه ، كالليل : رمز الصمت والوحدة ، والجليد :
رمز التقوقع والوحشة ، فقد استخدم كلمة (سقسق) مع الليل ، فى قوله :

والحديقة

سقسق الليل عليها فى اكتاب (٥٢) .

واستخدم كلمة (قهقهه) مع الجليد ، فى قوله :

وكيف لو أفقت من رقادى المخدّر

على صدى الصور ، على القيامة الصغيرة :

يحمل كل ميت ضميره

يشع خلف الكفن المدتر ،

يسوق عزرائيل من جموعنا الصفر إلى جزيرة

قاحلة يقهقه الجليد فيها ،

يصفر الهواء فى عظامنا ويكى (٥٣) .

وحقيقة الأمر أن استخدام الكلمتين (سقسق) و (قهقهه) مع الليل

والجليد ، لايحمل فرحة أو يعبر عن ارتياح ؛ ذلك أن (سقسقة الليل) التى سمعها السياب كانت تصدر فى اكتئاب ، و(قهقهة الجليد) ليس إلا دقة وصف وتصوير فنيين مقصودين لتلك الجزيرة القاحلة ، وكأن السياب يريد باستخدام الفعل (يقهقه) - بخاصة - أن يعبر عن سخريته بهذا الجليد ، بل يريد أن يعبر عن سخطه عليه ! .

ومهما يكن من أمر ، فإن ميل السياب إلى هذه الألفاظ ذوات التكرير الفونيمى الخاص يعكس وعيه العميق بضرورة استثمار الطاقات التعبيرية البيانية الكامنة فى طائفة من الفونيمات المميزة ، وإن ارتبط ذلك - من ناحية أخرى - بعمق التجربة الشعرية السيابية وحساسيته اللغوية المفرطة .

(٦) معجم السياب وملاحح التحديث

وللسياب معجمه الشعرى الذى يتميز به بين الشعراء المحدثين . وتعد دراسته مؤشرات فنية وتاريخية على رحلة السياب الشعرية الخصب . ومن أهم خصائص هذا المعجم - والتى تكشف بدورها عن هذا التميز - مايلى : -

(أولاً) إن المعجم السيابى يتميز بالاتساع والثراء ، فالحصيلة اللفظية التى بنى عليها شعره وتغذى بها غنية وفيرة : كما وكيفا .

أما الكم ، فقد استدعى تعدد موضوعات شعره بين وصف الواقع الاجتماعى والسياسى فى بلده بالذات ووصف شوقه إليه والإغراق فى تشكيل تجربته المرضية قصائد ومطولات ، استدعى ذلك استخدام أعداد هائلة من الألفاظ التى عبرت وتوزعت على حقول وموضوعات متشعبة . وإذا كانت قصائده فى مرضه قتل أكثر من ثلاثة أرباع شعره ، فإن ذلك قد ميز معجمه الشعرى - فيما يتعلق بهذه المسألة - بميزتين جوهريتين : -

(أولهما) انحسار الألفاظ المستخدمة فى الحديث عن هذا المرض فى مجموعة

دلالية أساسية واحدة .

(والأخرى) إن ذلك الانحسار قد أدى بالسياب إلى بذل (جهد لغوى) عظيم فى الحد منه . وقد تحقق ذلك بعدة طرق متفاوتة :

١ - محاولة تنويع الألفاظ ، وإدخال ألفاظ يندر ورودها فى المعجم اللغوى للشعر الحديث بوجه عام ، والشعر التفعيلى بوجه خاص ، مثل : نثْ ، الصديد ، القيح ، الجذام ، نسرْ ، اختضْ .. الخ .

ومن حق السياب علينا أن نعتز له بأسبقيته إلى (تشعير) هذه الألفاظ ، فقد رحب السياب كثيرا بمثل هذه الألفاظ وفتح لها معجمه الشعرى على مصراعيه ، حتى صارت تحمل شحنات شعرية جديدة ، لم يكن يأبه بها العموديون قبله ؛ لافتقادها - فى رأيهم - الشاعرية اللفظية التى تتطلبها لغة الشعر .

وقد صارت مثل هذه الألفاظ - بعد السياب - مما لا يضيق به المعجم الشعرى المعاصر .

٢ - خلق المجازات اللغوية المبتكرة ، مثل :

نكهة الشمس (٥٤)

قهقهة الجليد (٥٥)

استنشاق الضياء (٥٦)

عضضة الهواء (٥٧)

غابة الظلام (٥٨)

ومض الحنين (٥٩)

سوط العطش (٦٠)

حطام الرعد (٦١)

غابة الأمطار (٦٢) .

٣ - المزج بين الموضوع الجوهرى للتجربة الشعرية - أى المرض - وموضوعات

وأحاسيس نفسية وإنسانية عامة ، كالشكوك ، والوساوس ، والحنين ، والخوف ،
.. الخ . ولنأخذ المقطع التالي شاهداً على ذلك :

نسيم الليل كالأهات من جيكور يأتيني
فبيكينى
بما نفثته أُمى فيه من وجد وأشواق
تنفس قبرها المهجور عنها ، قبرها الباقي
على الأيام يهمس بى : " تراب فى شرايينى
ودود حيث كان دُمى ، وأعراقى
هباء من خيوط العنكبوت : وأدمع الموتى
إذا اذكروا خطايا فى ظلام الموت .. تروينى .
مضى أهد وما لمحتك عينى ا ...
- ليت لى صوتا

كتفخ الصور يسمع وقعه الموت .. هو المرض
تفكك منه جسمى وانحنت ساقى
فما أمشى ، ولم أهجر ، إنى أعشق الموت
لأنك منه بعض ، أنت ماضى الذى يمض
إذا ما ريدت الآفاق فى يومى ، فيهدبنى ا (٦٣) .

ونشير هنا إلى أن هذا المزج ، لا يقتصر على أحد مقاطع القصيدة دائماً ، وإنما
نجد فى كثير من الحالات مستقطبا للقصيدة بكاملها ، على نحو ما فى القصيدة
السابقة نفسها . وكأننى بالمقطع السابق فقرة مجسدة تحكى تشابك خيوط النسيج
اللغوى والمعجمى لشعر السياب ، إذ تتداخل فى هذا النسيج - على نحو فريد
حقا - خيوط الوجد ، بالأعراق ، بالدماء ، بالظلام ، بالحيرة ، بالهداية ا .

تغلب السياب على هذا الانحسار أو الجزر - إذاً - بالمد اللغوى والمجازى ،
والمزج بين الذاتى الخاص والموضوعى العام ، وإنبقى ذلك المد بأشكاله الثلاثة
كالموجات المتعاقبة المتلاطمة بين شاطئى بحر واحد ا .
والمزج أو الازدواجية فى موضوع القصيدة عند السياب يتشابه إلى حد بعيد

مع التيار الرومانسى فى الشعر العربى الحديث . وجدير بالذكر أن " أولى صور الازدواجية هو ماتفرسه الرومانطيقية من نزاع بين قوة الحب وقوة الموت . ولهذا ما يكاد الشاعر (يعنى السياب) يتحدث فى قصائده عن روعة الحب أو ألم الفقد ، حتى ليرتجف فرقا من الحب الرهيب ، وهو بين هاتين القوتين يحاول أن يجد رجاء فى الخلاص منهما معا " (٦٤) .

(ثانيا) لقد اتسع المعجم الشعرى للسياب لألفاظ دخلت المعجم اللغوى للعربية ممثلة لبعض جوانب حياة العرب فى الجاهلية والعصور الإسلامية ، فظلت مرتبطة بالتراث الشعرى القديم ، وذلك كالكوافل (٦٥) ، والعبس (٦٦) ، والبخيع (٦٧) . أو ممثلة لطبيعة الأرض ، كالهامه (٦٨) ، والقفار (٦٩) ، والمغانى (٧٠) ، والوهاد (٧١) . أو ممثلة لبعض القيم الجمالية ، كالبنان الرخص (٧٢) . وقد تكون ألفاظاً معجمية هجرتها العربية الحديثة أو استبدلتها بغيرها ، كالآل (٧٣) ، والغيد (٧٤) ، والرمس (٧٥) ، والدياميس (٧٦) .

ونلاحظ هنا أن تلك الألفاظ قد ترددت فى ديوانيه الأولين (أزهار وأساطير) و (المبد الغريق) ، ونشرت كثيرا فى ديوانه الثالث (منزل الأتقان) ، وتلاشت أو كادت فى ديوانيه الأخيرين (أنشودة المطر) و (شناسيل ابنة الجلبى) . أى أن استخدام مثل هذه الألفاظ قد اقتصر تقريبا على المراحل الشعرية المتقدمة للسياب .

وتعرف الظاهرة السابقة فى الدراسات اللغوية الأسلوبية للعناصر المعجمية باسم ظاهرة (إحياء الألفاظ القديمة وتحديثها Anachronismus) . وتبدو هذه الظاهرة إذا استخدمت كلمة Wort أو تعبير Wendung يرجع إلى فترة تاريخية معينة فى فترة تاريخية أخرى لاتتناسب معها (٧٧) .

(ثالثا) ومعروف أن الألفاظ المفاتيح Key - Words هى الألفاظ التى تلعب دوراً مهماً فى نخط معين من علم الدلالة البنائى ، ولذلك فإنها يمكن أن تستخدم فى دراسة الأسلوب الأدبى . وقد أشار (سانت بوف Saint - Beuve) إلى أن "

لكل كاتب كلمة مفضلة ، يكثر تردها فى أسلوبه وتكشف - على نحو غير مباشر - عن بعض رغباته الدفينة ، أو عن بعض نقاط الضعف عند من يستخدمها " (٧٨) . ومن المحتمل - كما يقول أولمان Ullmann أن بودلير Baudlaire كان يشير إلى تلك المقولة فى مقالته عن (بانفى Banville) فى قوله : " لقد قرأت عند أحد النقاد قوله : لكى نكشف عن روح شاعر ما ، أو عن همومه الكبرى على الأقل ، فإنه ينبغى علينا أن نبحث فى أعماله عن الكلمة أو الكلمات الأكثر تردداً ، فتلك الكلمة هى التى تفصح عما يشغله " (٧٩) .

وفى هذا القرن يرى فاليرى Valery أن " الكلمات التى يكثر تردها عند أحد الكتاب ، تدل على أن لها عنده رنيناً معيناً Resonance ، ولذلك فهى تمتلك قوة إيجابية خلقة أعظم منها فى الاستعمال العادى " (٨٠) .

وبناء على ذلك ، فالكلمة - المفتاح هى - فى تعريف أولمان الموجز - " الكلمة التى يكون معدل تكرارها عند أحد الكتاب أعلى من معدلها عند معاصريه " (٨١) .

وإذا أردنا استخراج (الكلمات - المفاتيح) فى شعر السياب ، وجنناها الكلمات التى تدور حول مرضه وما يتعلق به من ألفاظ أخرى . ويمكننا تركيزها فى الكلمات التسع التالية : -

القبر - الجسد - الموت

الدم - البكاء - الظلمة

وسوس - المرض - آه

وإذا أردنا ترتيب الكلمات - المفاتيح السابقة ترتيباً موضوعياً هرمياً من القمة إلى القاعدة ، وكانت صورتها على النحو التالى : -

آه
الجسد
المرض
وسوس
البكاء
الظلمة
الدم
الموت
القبر

وما بين قمة هذا الهرم (آه) وقاعدته (القبر) من ألفاظ هي كهمزات الوصل بين عذابات المرض وآهاته والخوف من انتقضاء الأجل ولقاء القبر .

ولو أردنا أن نصوغ من عناصر هذا الهرم ومكوناته اللفظية جملة مفيدة تلخص جل شعر السياب ، لكانت تلك الجملة على النحو التالي :

(كان الجسد ووساوس المرض وآهات البكاء فى الظلمة ونذير الدم بالموت والخوف من وحشة القبر هو هم السياب الأول فى شعره !) .

والحق أن لكل كلمة من (الكلمات المفاتيح) السابقة عدة مرادفات ومتعلقات ، تختلف فيما بينها من حيث (معدلات التكرار) : -
١ - فلكلمة آه :

أواه ، تأوه ، آهات ، الأواه ، ألم ... الخ .

٢ - ولكلمة الجسد :

جسم ، جثمان ، ورید ، ضلوع ، شل ، ضعضع ... الخ .

٣ - ولكلمة المرض :

سقم ، داء ، حمى ، دواء ، فراش ، نقالة ، طيب ، ... الخ .

٤ - ولكلمة وسوس :

- هجس ، أسرار ، ظنون ، يأس ، رجاء ، نث ، ... الخ .
 ٥ - ولكلمة البكاء :
 نحيب ، أعول (العويل) ، صرخ ، الدمع ، ... الخ .
 ٦ - ولكلمة الظلمة :
 ظلام ، ليل ، سهاد ، رقدة ، أرق ، حزن ، ... الخ .
 ٧ - ولكلمة الدم :
 نزيف ، جرح ، أدمى ، ... الخ .
 ٨ - ولكلمة الموت :
 حمام ، منية ، ميت ، عدم ، كفن ، ... الخ .
 ٩ - ولكلمة القبر :
 ضريح ، دود ، ديدان ، رماد (القبر) ، ... الخ .

وكما قلت ، فإن معدل تكرار هذه الكلمات ومرادفاتها ومتعلقاتها ، يتفاوت :
 علواً وانخفاضاً من قصيدة إلى أخرى ، ومن ديوان إلى آخر . ويحتاج ذلك -
 بالطبع - إلى عمل إحصائي شامل .

لقد اعتمد السياب على الكلمتين (آه) و (وسوس) اعتماداً كبيراً ، ولهما
 فى لفته أهمية خاصة : فقد ترددت الكلمة الأولى وحدها (دون مشتقاتها
 ومتعلقاتها) حوالى ٦٨ مرة . وهى - فضلاً عن استخدامها بمعنى التوجع -
 تشدّ إليها كل معانى الألم والعذاب البدنى والنفسى .

أما الكلمة الثانية ، فقد ترددت حوالى ١٧ مرة . وهى - فضلاً عن استخدامها
 بمعنى حديث النفس - قد استخدمت بالمعنى الآخر ، وهو : الصوت الخفى (٨٢) ،
 نحو : وسوسة الزورق (٨٣) ، وسوسة السنابل (٨٤) ، وسوسة النقود (٨٥) ،
 وسوسة الحرير (٨٦) ، وسوسة المحار (٨٧) ... الخ .

وربما يرجع إشار هذه الكلمة دون غيرها للدلالة على الصوت الخفى ، إلى
 الطبيعة النفسية للسياب : فقد كانت نفسه توسوس له باليأس من الشفاء تارة

وبالأمل فيه تارة أخرى .

لقد صار كل من هاتين الكلمتين (لازمة لغوية) عند السياب . وبناء على ذلك ، فإذا أردنا أن نلخص المفاتيح اللغوية لشعره ، أو نختزلها في كلمتين اثنتين لأمكننا - دون تردد - اختزالها إلى الكلمتين : (وسوس) و (آه) !

(رابعاً) والحق أن معجم السياب الشعرى يشابه المعجم الشعرى لشعراء الاتجاه الوجداني في العصر الحديث مشابهة واضحة ، لاسيما ديوانيه الأولين (أزهار وأساطير) و(المعبد الفريق) . ويبدو هذا التشابه - على وجه التحديد - فى ثلاث صور رئيسية : -

(الأولى) الحقول الدلالية التى تنتمى إليها الألفاظ المستخدمة ، كالحب ، والموت ، والطبيعة ، والمعانى الإنسانية العامة . ففي شعره تتردد بنسب عالية ألفاظ مثل : الحب ، الموت ، الليل ، الضوء ، الزروق ، النهر ، النجوم ، الحلم ، الحنين ، الأصدا ، الروح ، الأرق ، ... الخ .

(الثانية) الارتكاز - فى كثير من الأحيان - على كلمة معينة أو كلمات معدودات ، واتخاذها مفتاحاً لغوياً أساسياً للقصيدة كاملة ، تتداعى منه الأفكار وتنساب منه الانفعالات . ومن أمثلة ذلك كلمة (شباك) فى قصيدة (شباك وفيقة) : فهى المعين الذى يخرج منه السياب صور قصيدته واحدة بعد الأخرى . ومنه أيضاً كلمة (بابا) فى قصيدة (مرحى غيلان) ؛ حيث مثلت هذه اللفظة - كما يقول الأستاذ إيليا الحاوى - : " خط التوتر الذى تتداح منه أمواج التجربة . وقد انهالت بتأثيرها شتى الاحتمالات والافتراضات ، وفقاً للصدفة النفسية والاتفاق ، دون نمو وتصميم ظاهر أو مضمّر " (٨٨) . ومنه أيضاً كلمة (مطر) فى قصيدة السياب - التى صارت من مفضليات الشعر العربى الحديث - (أنشودة المطر) ، تلك الكلمة التى تتكرر مرتين أو ثلاث مرات فى نهاية كل مقطع من مقاطعها ، فضلاً عن تكرارها داخل أسطر القصيدة ذاتها .

(الثالثة) اتخاذ بعض الألفاظ - وهى مما يكثر دورانه عادة فى شعره - رموزاً

لمعان أخرى . وهذه الألفاظ هي - بالطبع - الألفاظ ذوات المعاني والإيحاءات الوجدانية . فإذا كان الشعراء الوجدانيون يعبرون بكلمات : الطين ، والنور ، عن الصراع بين الجسد والروح ، أو الشر والخير (٨٩) ، فإن السياب يعبر بالقبر والصياح عن الصراع بين الموت والحياة ، كما يعبر بالهجير عن الحزن والغضب ، ومن ذلك قوله :

كأنى يمثل من عالم الردى

تصطاده الأقدار من دجاء

وتوقده الشموع فى مسرحه الكبير

يضحك للفجر ، وملء قلبه الهجير (٩٠) .

وقوله كذلك :

جيكور ، مسمى جينى فهو ملتهب

مسيه بالسعف

والسنبل الترف

مدى على الظلام السر ، تتسحب

ليلا ، فتخفى هجيرى فى حناياها (٩١) :

فهنا تخرج الألفاظ عن حوزة معانيها المعجمية المباشرة ، إلى التعبير عن معان وجدانية أخرى ، تفهم من توزيعها فى سياقات لغوية مختلفة توزيعاً شعرياً جديداً .

وذلك بعض من عمل الشعر فى اللغة ! .

جدول
الأفعال المضاعفة ومعدلات التكرار .

معدلات التكرار في كل ديوان					الأفعال
أزهار وأساطير	المعيد الفرقة	منزل الأتقان	أنشودة المطر	شائيل	
	١	١			ثوثر
			١		جلجل
		١	٢	٣	جسجم
		١	١		دغدغ
					دمدم
	٣	١		١	دندن
	٢				ذردر
١			١		رحرح
		١			رفرف
١		٢	١	١	رفرق
١					زحزح
	١		١		زازل
	١		١		سقسق
			٣		صلصل
	٢				ضعضع
	١			١	عسمس
	١		١		عضعض
			٢		غلغل

جدول
الأفعال المضاعفة ومعدلات التكرار

الأفعال	معدلات التكرار في كل ديوان				
	أزهار وأساطير	المعبد الفريق	منزل الأكتان	أنشدوة المطر	شناثيل
غمغم	٩	٢	١	٣	١
تقعقع			١		
قفقف				١	
قهقهه	٣	١			١
كركر		٤		٥	٣
كفكف			١		
لألا	٢				
لجلىج	١				
لملم		٢			
هدهد	١		١	١	
هزهز			١		
وسوس	١	٦	١٦	٦	٣
وشوش			١	١	
ولول		١			

قراءة الجدول

- ١ - أكثر الأفعال المضاعفة تردداً هو الفعل (وسوس) ، يليه (غمغم) .
- ٢ - أكثر الدواوين التي ترددت فيها هذه الأفعال هو ديوانه قبل الأخير

(أنشودة المطر) ، ويليهِ ديوانه الثاني (المعبد الغريق) .

٣ - أكثر الأفعال تردداً : (وسوس) و (غمغم) تدل الأصوات الخفية أو المتداخلة .

٤ - تعكس معدلات التكرار العالية لتلك الأفعال ارتفاع درجات التوتر فسي التجربة السيابية ، ويصدق ذلك - بالفعل - من قراءة ديوانيه : (المعبد الغريق) و (أنشودة المطر) .

٥ - فضلاً عن تردد الصيغ الفعلية المضاعفة ، ترددت كذلك الأسماء المكررة بنسب مرتفعة نسبياً كالهسهسة ، والولولة ، والسقسقة ، والققعقة ، والققفقة ، والوهوة .. الخ .

٦ - إذا قورنت لغة السياب - في هذا الخصوص - بلغة غيره من رواد مدرسة الشعر الحر ، وجدناه أكثر هؤلاء الشعراء ميلاً إلى استخدام الصيغ الفعلية والاسمية والوصفية المكررة (وقد بلغ عدد تردد الفعل المضاعف وحده ١١١ مرة في دواوينه المختلفة) .

هوامش الدراسة

(١) انظر في تفصيل ذلك :

Enkvist , N., E., Linguistic Stylistics , Mouton , the Hague - Paris (1973) PP. 34 - 35 .

(٢) الوصية ، من : المعبد الغريق : ديوان السياب ، دار العودة - بيروت (١٩٧١) ، ص ٢٢١ .

(٣) في السوق القديم ، من : أزهار وأساطير ص ٢٥ .

(٤) أساطير ، أزهار وأساطير ص ٣٥ .

(٥) في السوق القديم ، أزهار وأساطير ص ٢٦ ، ٢٧ .

(٦) إلى جميلة بوحريد ، أنشودة المطر ص ٣٧٩ ، ٣٨٠ .

(٧) أهواء ، أزهار وأساطير ص ١٣ .

(٨) دار جدي ، المعبد الغريق ص ١٤٥ .

(٩) ملوى ، شناشيل ابنة الجملى ص ٦٨ .

وقارن : أم البردم ، المعبد الغريق ص ١٣٣ ، وحفار القهوج ، أنشودة المطر ص ٥٥٥ .

(١٠) إقبال والليل ، شناشيل ص ٧١٨ .

(١١) سطر أوروب (٣) ، منزل الأختان ص ٢٥٦ .

- وقارن : منزل الأكتان ، الديوان نفسه ص ٢٨ .
- (١٢) من رؤيا فوكاي ، أنشودة المطر ص ٣٦٦ .
- (١٣) المعبد الفريق ، من الديوان نفسه ص ١٧٧ ، ١٧٨ .
- (١٤) أم البروم ، المعبد الفريق ص ١٣٣
- وراجع أمثلة أخسرى : مسَّح (المضعف) على نظيره (أم كلثوم والذكرى ، شناسيل ص ٦٦٥) ، وحجَّب - المضعف - على نظيره (احتراق ، المعبد الفريق ص ٢١٠ ، سفر أيوب ، منزل الأكتان ص ٢٥٠ ، نجها ، شناسيل ص ٦٤٥) .
- (١٥) اتبعني ، أزهار وأساطير ص ٤٠
- وراجع أمثلة أخرى : طفاً - المضعف - على نظيره (نبوة ورقسا ، المعبد الفريق ص ١٦٦) ، ودفاً - المضعف - على نظيره المهموز (نداء الموت ، منزل الأكتان ص ٢٣٦ ، ٢٣٧) وموت - المضعف - على نظيره المهموز (سفر أيوب (٤) ، منزل الأكتان ص ٢٥٨) .
- (١٦) النهر والموت ، وأنشودة المطر ص ٤٥٣ .
- (١٧) في المستشفى ، شناسيل ص ٦٧٧ .
- (١٨) المسيح بعد الصلب ، أنشودة المطر ص ٤٦ ، ٤٦١ .
- (١٩) دكتور عبد الكريم حسن : الموضوعية النيهية ، دراسة في شعر السياب ص ٤١ .
- (٢٠) المرجع السابق ص ٤١ .
- (٢١) المرجع السابق ص ٤١ .
- (٢٢) انظر مثلاً : لوى مكيس ، شناسيل ص ٦٩٥ .
- (٢٣) انظر مثلاً : أمام بيت الله ، المعبد الفريق ص ١٢٧ ، مدينة السندباد ، أنشودة المطر ص ٤٦٤ ، من ليالي السهاد ، شناسيل ص ٦٢٦ .
- (٢٤) تموز جيكيو ، أنشودة المطر ص ٤١٢ .
- (٢٥) نبوة ورقسا ، المعبد الفريق ص ١٦٥ .
- (٢٦) سفر أيوب (٤) ، منزل الأكتان ص ٢٥٧ .
- (٢٧) الأسلحة والأطفال ، أنشودة المطر ص ٦٥٤ .
- وقارن : أهوا - أزهار وأساطير ص ١٧ .
- (٢٨) صبروس في بابل ، أنشودة المطر ص ٤٨٣ .
- وقارن : مرضى غيلان ، أنشودة المطر ص ٣٢٥ ، من ليالي السهاد (ليلة في باريس) ص ٦٢٣ .
- (٢٩) من ليالي السهاد ، (٢ - ليلة في العراق) ، شناسيل ص ٦٢٦ .
- (٣٠) ربيع الجزائر ، منزل الأكتان ص ٢٣٩ .
- (٣١) في المغرب العربي ، أنشودة المطر ص ٣٩٧ .
- (٣٢) المفيض ، أنشودة المطر ص ٤٤٩ .
- (٣٣) انظر في تفصيل ذلك مقالته :

Verbale Neubildungen im Arabischen , aus : Asien in Vergangenheit und Gegenwart , Beitrage der Asienwissenschaftler der DDR zum XXIX. , Internationalen Orientalistenkongress , (1973) , in : Paris - Berlin (1974) SS. 374

وقارن : محمد كرد على : أفعال للاستعمال . مقالة منشورة في : مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة ٣ (١٩٣٦) ص ٢٧٥ .

(٣٤) المعول الحجري . شناسيل ص ٧٠٢ . ٧٠٣ .

(٣٥) انظر في تفصيل ذلك :

Seidler , Herbert , Allgemeine Stilistik. 2 - enebearbeitete Auflage , Gottingen (1963) , S. 107 .

(٣٦) شباك رفيقة . المعبد الفريق ص ١١٩ .

(٣٧) أغنية قديمة . أزهار وأساطير ص ٧٣ .

وقارن : دار جلى . المعبد الفريق ص ١٤٤ .

(٣٨) الأم والطفلة الضائعة . المعبد الفريق ص ١٥٤ .

(٣٩) سفر أيوب (٣) . منزل الأتقان ص ٢٥٦ .

(٤٠) نهاية . أزهار وأساطير ص ٩١ .

(٤١) إرم ذات المصايد . شناسيل ص ٦٠٤ . ٦٠٥ .

(٤٢) نهاية . أزهار وأساطير ص ٨٩ . ٩٠ .

(٤٣) الأم والطفلة الضائعة . المعبد الفريق ص ١٥٥ . ١٥٦ .

(٤٤) شباك رفيقة . المعبد الفريق ص ١١٨ . ١١٩ .

(٤٥) هرم المغنى . منزل الأتقان ص ٣٠٧ .

(٤٦) أم اليروم . المعبد الفريق ص ١٣١ . ١٣٢ .

(٤٧) أهراء . أزهار وأساطير ص ١٥ .

(٤٨) رسالة من مقبرة . أنشودة المطر ص ٣٩٠ . ٣٩١ .

(٤٩) من ليالى السهاد . ٣ - ليلة في العراق ص ٦٢٥ .

وقارن : جيكور أمى . شناسيل ص ٦٥٨ .

(٥٠) المخير . أنشودة المطر ص ٣٤١ .

(٥١) منزل الأتقان . الدهيران نفسه ص ٢٧٧ . ٢٧٨ .

(٥٢) صديقة رفيقة . المعبد الفريق ص ١٢٨ .

(٥٣) الروصية . المعبد الفريق ص ٢٢٠ .

(٥٤) رسالة من مقبرة . أنشودة المطر ص ٣٩١ .

(٥٥) الروصية . المعبد الفريق ص ٢٢٠ .

(٥٦) دار جلى . المعبد الفريق ص ١٤٥ .

(٥٧) المرجع السابق والصفحة نفسها .

(٥٨) في غابة الظلام . شناسيل ص ٧٠٤ .

(٥٩) في غابة الظلام . شناسيل ص ٧٠٥ .

(٦٠) من ليالى السهاد . شناسيل ص ٦٢٦ .

(٦١) من ليالى السهاد . شناسيل ص ٦٢٥ .

- (٦٢) من ليالى السهاد ، شنائيل ص ٦٣٥ .
 (٦٣) نسيم من القبر . شنائيل ص ٦٧٢ ، ٦٧٣ .
 وانظر شواهد أخرى : أسمه ييكي ، منزل الأختان ص ٢٨٧ ، مريحى غيلان ، أنشودة المطر ص ٣٢٤ ، ٣٢٧ .
 (٦٤) دكتور إحسان عباس : بدر شاكر السياب ، دراسة فى حياته وشعره ، دار الثقافة بيروت - لبنان ، ط ٤ (١٩٧٨) ص ١٣٢ .
 (٦٥) سراب ، أزهار وأساطير ص ٥٤ - أم البروم ، المعبد الفريق ص ١٣٠ - قصيدة من درم ، منزل الأختان ص ٢٩٣ ، ٢٩٥ .
 (٦٦) أم البروم ، المعبد الفريق ص ١٣٠ .
 (٦٧) ابن الشهيد ، المعبد الفريق ص ١٩٨ - سفر أيوب ، منزل الأختان ص ٢٥١ .
 (٦٨) صباح البط البرى ، المعبد الفريق ص ١٧٤ .
 (٦٩) سجين ، أزهار وأساطير ص ٧٩ - لأثنى غرب ، المعبد الفريق ص ١٩٦ .
 (٧٠) أم البروم ، المعبد الفريق ص ١٣١ .
 (٧١) هوى واحد ، أزهار وأساطير ص ٥٠ .
 (٧٢) نهر العنارى ، أزهار وأساطير ص ١١٢ .
 (٧٣) رثة تشترق ، أزهار وأساطير ص ٤٣ - سجين ، أزهار وأساطير ص ٧٩ .
 (٧٤) ديوان شعر ، أزهار وأساطير ص ١٠٩ .
 (٧٥) شباك وثيقة ، المعبد الفريق ص ١١٧ .
 (٧٦) رثة تشترق ، أزهار وأساطير ص ٤٥ .
 (٧٧) انظر فى تفصيل ذلك :

Fleischer , Michel , Stilistik der deutschen Gegenwartssprache , Leipzig (1977) S. 104 .

(٧٨) انظر فى ذلك :

Ullmann , Stephen , Meaning and style , Oxford (1973) P. 72 .

(٧٩) المرجع السابق ص ٧٢ .

(٨٠) نفسه ص ٧٢ ، ٧٣ .

(٨١) نفسه ص ٧٣ .

(٨٢) جاء فى لسان العرب (مادة : وس ص ٢٥٤/٩) :

" الوسوسة والوسواس : الصوت الخفى من ريح .. ويقال لهوس الصائد والكلاب وأصوات الخلى : رسواس " .

(٨٣) أحببى ، شنائيل ص ٦٤١ .

(٨٤) المرسى الصمياء ، أنشودة المطر ص ٥٢ .

(٨٥) حفار القبر ، أنشودة المطر ص ٥٥١ .

(٨٦) حفار القبر ، أنشودة المطر ص ٥٥٦ .

- (٨٧) أرم ذات الصناد ، شناسيل ص ٦-٣ .
- (٨٨) إيليا الحارثي : بدر شاعر الشباب . ج ٢ . دار الكتاب اللبناني ، بيروت . بدون تاريخ نشر . ص ١٨٦ .
- (٨٩) انظر في ذلك :
- دكتور عبد القادر القط : الاتجاه الوطني في الشعر العربي المعاصر . مكتبة الشباب (١٩٧٨) ص ٢٢٢ .
- (٩٠) أمام باب الله . المعهد الغربي ص ١٢٨ .
- (٩١) أفياء جيكر . المعهد الغربي ص ١٨٧ .

سمات أسلوبية فى شعر صلاح عبد الصبور

١ -

يعد صلاح عبد الصبور أحد رواد مدرسة الشعر الحديث البارزين . وقد أسهم بنصيب عظيم فى حركة التجديد الشعرى شكلاً ومضموناً ؛ وحظى شعره - لقيمته الفنية العالية ، ومحتواه الأيديولوجى المتميز - بدراسات نقدية كثيرة شغلت زوايا فنية مختلفة ، كالتجديد فى المضامين والموسيقى .. الخ . ولكنّه - فى مقابل ذلك - لم يحظ باهتمام مماثل على مستوى البحث اللغوى والأسلوبى المتخصص . ولا يكاد الحديث عن لغة صلاح عبد الصبور يعدو - حتى الآن - إشارات وملحوظات سريعة مجمّلة ، ترتبط - فى مجموعها - بالنظر النقدى أكثر من ارتباطها بالتحليل اللغوى والأسلوبى بالمعنى الدقيق .

ولأستطيع هنا أن أزعّم أن هذه الدراسة تقدم تحليلاً شاملاً لخصائص الاستخدام اللغوى فى شعر صلاح عبد الصبور ، وإثباتاً - بالأحرى - مدخل لعرض بعض السمات اللغوية والأسلوبية الأساسية فى شعره ، وتحليلها فى ضوء الدراسات الحديثة فى علم الأسلوب .

٢ -

إن لغة الشاعر أو الأديب ليست مجرد علامات لغوية تطلق على مسمياتها ، ولكنها - فى جوهرها - تعبير عن جوانب عقلية وانفعالية يبدو فيها الخلق والإبداع . واللغة المستخدمة - على هذا النحو - تمثل أسلوباً بعينه . فالأسلوب هو ما يبدو فى العمل اللغوى من تصوير مؤثر للجوانب الإنسانية فى اتساعها وعمقها عن طريق استخدام جميع طاقات اللغة (١) . وإذا كان علماء اللغة يهتمون بجميع أنماط التنوع اللغوى linguistic variation ، كالتنوع التاريخى والإقليمى والاجتماعى ، فإن الأسلوب يعد أحد أنماط هذا التنوع . إن تحليل الأسلوب ليس إلا طريقة من طرق النظر فى اللغة (٢) .

ويعنى التحليل - فى جوهره - بتحديد السمات الأسلوبية stylistic features للنص أو النصوص المدروسة . وتتميز هذه السمات بمعدلات تكرار عالية نسبيا ، ولها أهمية خاصة فى تشخيص الاستخدام اللغوى عند المبدع .

وتقوم دراستنا للسمات الأسلوبية على أساس خطوتين متتابعيتين متكاملتين :

(الأولى) : الوصف اللغوى المجرد للمثيرات اللغوية ذات القيمة الأسلوبية ، وتعرف باسم stylistic stimuli . وقد يلجأ الباحث اللغوى الأسلوبى إلى الإحصاء : لقياس معدلات تكرار المثيرات أو العناصر اللغوية الأسلوبية : قلة وكثرة . وهو يستعين فى ذلك بالدراسة الأدبية التى تساعده على تحديد النص المعيار norm الذى يقارن به نصه المدروس . ويكون النص المعيارى بمثابة الخلفية للنص المدروس . وقد يجعل الباحث من خبراته الماضية أساساً للمقارنة (٤) .

(والثانية) وصف التأثيرات الإخبارية والدلالية والجمالية لتلك المثيرات (٥) . ويضاف إلى ذلك تحديد قيمها الأسلوبية فى إبداع المعنى ، سواء من خلال الصيغ التى تصاغ فيها الخبرات والتجارب ، أم من خلال التراكيب اللفظية ، التى تقدم إمكانات مساعدة على إبداع المعنى من خلال اجتماع الألفاظ فى وحدة عليا (٦) .

وقد حدد زايدلر Seidler ثلاثة شروط لبيان نظام القيمة :

(١) الانطلاق من معرفة اللغة : فعن طريق اللغة ذاتها يمكن - بحق - الاقتراب من القيم الأسلوبية ، بوصفها صياغة للشعور الإنسانى بالعالم .

(٢) تأمل الجوانب الإنسانى فى صورته اللغوية ، لتأمل اللغة بوصفها بنية شكلية منفصلة عن صورتها الإنسانية ، أو تأملها ، بوصفها نظاما من العلامات Zeichen ، يمثل مواضع لغوية خارجية .

(٣) النظر إلى فن اللغة Sprachkunst ، بوصفه منظومة من الطاقات

- ٣ -

ويمكن تحديد العناصر والمثيرات اللغوية الأساسية ذات القيم الأسلوبية فى شعر صلاح عبد الصبور فى النقاط التالية :

- (١) التثنية .
- (٢) التأنيث .
- (٣) التصغير .
- (٤) الفعل .
- (٥) الصفة وقيمتها الأسلوبية فى المزاوجات المجازية .
- (٦) رمزية الألوان .
- (٧) المزاوجات الاسمية وقيمتها الأسلوبية .
- (٨) مزاوجات اسمية خاصة .
- (٩) التأثير بلفظ الحياة اليومية .
- (١٠) التكرار وقيمتها الأسلوبية .

وغنى عن البيان أن تلك المثيرات تختلف فيما بينها فى معدلات تكرارها ، وفى قيمتها الأسلوبية على النحو الذى نراه فى تفصيل كل عنصر أو مثير منها على حدة ، وذلك فى ضوء المفاهيم والأفكار السابقة .

(أولاً) القيمة الأسلوبية للتثنية :

يدخل المثنى فى المقولة الصرفية المعروفة باسم مقولة العدد - Number Category . ولا يدل المثنى فى الاستخدام اللغوى فى شعر صلاح عبد الصبور دائماً على الاثنين دلالة إخبارية مجردة معددة ، ولكنه يخرج عن ذلك - فى حالات غير قليلة نسبياً (بلغت معدلات تكرارها على هذا النحو حوالى ١٧ مرة) - إلى صورتين اثنتين :

(الأولى) دلالة المثنى على أكثر من واحد دلالة مطلقة .

(الثانية) قد يحمل المثنى قيمة أسلوبية بارزة ، تعبر عن الرغبة فى المشاركة
والتفوق من التوحد ، وعدم الاكتفاء بالمفرد .

ومن النوع الأول قوله :

صنعت لك

عرشاً من الحرير .. مخملى

نحبرته من صندل

ومستدين تتكى عليهما

ولجة من الرخام ، صخرها ألماس

جلبت من سوق الرقيق قينتين

قطرت من كرم الجنان جفتين

والكأس من بلور (٨) .

أو قوله :

لا ، لا تنطق الكلمة ...

حتى ولو ماجت بوجه النيل

أنسام ليلة صيف

حتى ولو رقت على أرغول

محرورة ، نغمة

حتى ولو فى الرمل خط الإلف

حرفين ملوين (٩) .

أو قوله :

يا شجر الصفصاف : إن ألف غصن من غصونك الكثيفة

تثبت فى الصحراء لو سكبت دمعتين (١٠) .

فلا يراد بالمثنى هنا العدد المحدد بالاثنتين ، وإنما يعنى - فيما أرى - عدداً ما

من الأشياء أو بعضاً منها . ومن النوع الثانى قوله :

لو أننا كنا بهشط البحر موجتين

صفيتا من الرمال والمعار
توجتا سبيكة من النهار والزيد
أسلمتا العنان للتيار

.....

لو أننا كنا لجيمتين جارتين
من شرفة واحدة مطلعتا
فى غيمة واحدة مضجعتا
نضئ للعشاق وحدهم وللمسافرين
نحو ديار العشق والمحبة (١١) .

فالإلحاح على صيغة المثنى انعكاس للرغبة فى المشاركة والتفوق من التوحد .

ولاشك أن صلاح عبد الصبور قد عمد إلى استخدام صيغة المثنى على هذا النحو - فى بعض الأحيان - تأثراً باستخدامها فى نحو العامية ، التى يتصرف المثنى فيها ، أحياناً ، إلى الدلالة على مازاد عن واحد زيادة مطلقة ، دون التقيد بدلالة المثنى المألوفة فى العربية . وقد نرى ذلك فى قوله مثلاً :

يطيب لى فى آخر المساء أن أقول كلمتين
شفاعة أرفعها إليك ياسيدة النساء
الحب يا حبيبتى أغلى من العيون
صرونيه فى عينيك واحفظيه (١٢) .

(ثانياً) القيمة الأسلوبية للتأنيث :

فضلاً عن انتشار الكلمات المؤنثة فى شعر صلاح عبد الصبور ، على نحو استخدامها فى اللفظ ، مثل : (طينة) و (حبرة) ونحوهما ، نلاحظ ظاهرة أخرى هى تأنيث ما ألفت اللغة استخدامه مذكراً فحسب .
ومن تأنيث المذكر (بحر) فى قوله :

وكانت السماء بحرة قوج بالحنان
والشمس والهلال فى الخضم زورقان (١٣) .

وتأنىث المذكر (بدر) فى قوله :
ياعجبها ، كل مساء موعدى مع المضرج الشهيد
كان منديل الشفق

لعم
كان مدرج الهلال كفه ومعصمه
كان ظلمة المساء معطفه
وبدرة السنا أزوار سترته (١٤) .

وتأنىث المذكر (شعاع) فى قوله :
وقيل لكم :
بأن حياتكم جسر ، وأن بقاءكم مسطور
خطى تخطى بميمات إلى دار بباين
نطوف بها كومض شعاعة العين (١٥) .

بل قد يتعدى تأنىث المذكر إلى تأنىث المؤنث فى الأصل : ومن ذلك تأنىث
(كأس) فى قوله :
وأنت يا حبيبى أسقيتنى خمرة
فى كاسة مدورة (١٦) .

ولاشك أن هذه الظاهرة ترتبط بالظاهرة التالية وهى التصغير : فإذا كان (دال
العاطفة) فى التصغير هو الياء ، فإن (دال العاطفة) فى التأنىث هو التاء ، لا
سيما إذا أنت المذكر . وليس التأنىث والتصغير إلا وجهين لقيمة أسلوبية واحدة
هى التأثير وإثارة العاطفة عن طريق تأكيد الميل إلى ما قل وصغر ورق وحب إلى
النفس ، فى مقابل الإعراض عن وسائل تأثيرية أخرى ، كالتكثير والتفخيم
والتهويل .

(ثالثاً) القيمة الأسلوبية للتصغير :

- يلاحظ الباحث فى العربية الحديثة - على مختلف مستويات الاستخدام اللفوى - قلة الاعتماد على التصغير ، ومن ثم قلة تردد الألفاظ المصغرة .
- وكثيراً ما يستعاض عن (مورفيم التصغير) بكلمة (صغير) ومؤنثها ، حتى فى لغة الشعر الحديث ذاته . وفى ضوء ذلك ، فإنه يسهل علينا ملاحظة تردد الألفاظ المصغرة والتنبه إليها ، لاسيما إذا ارتفع معدل تكرار هذه الألفاظ ارتفاعاً نسبياً (بلغ حوالى ١٣ مرة) . والحق أن التصغير فى شعر صلاح عبد الصبور لم يخرج عن أغراضه المألوفة ، كالتدليل والتلميح (١٧) ، والتقليل (١٨) والتعظيم (١٩) ، وإفادة قرب الزمان أو تقليله (٢٠) ، وتقليل عدد المصغر (٢١) ، وإفادة صغر الحجم (٢٢) . وإن كانت هذه الأغراض فى ذاتها - تعبر عن تعدد القيم الأسلوبية للتصغير .

ولا يتجلى دور التصغير فى شعر صلاح عبد الصبور فى التعبير عن تلك الأغراض بقدر ما يتجلى فى اختياره المصغر وإيثاره إياه على نظيره غير المصغر . وهذا الاختيار دليل على قمتع الشاعر بحس لغوى مرهف ؛ كما أن الإيثار دليل على قمتعه بحس لغوى راع . ويستطيع الشاهد التالى أن يوضح ذلك ويبرهن عليه :

والليل يحبو حبو منهزم	الصبح يدرج فى طفولته
أستار أويته ، ولم أنسم	والهدر للمم حول قريتنا

ولحظة شرودى لحظ مبتسم (٢٣) ونجيمة تغفو بنافذتى

فهو يستخدم المصغر (نجيمة) بدلا من (نجمة) بقصد التعبير عن تولى الليل ونجومه الظاهرة .

ويرتبط بظاهرة التصغير فى شعر صلاح عبد الصبور تردد الوصف بكلمة (صغير) ومؤنثها ، كاليستان الصغير (٢٤) ، والفرش الصغير (٢٥) ،

والفراش الصغير (٢٦) ، والمسيح الصغير (٢٧) ، والأذن الصغيرة (٢٨) .

وقد تخرج هذه الكلمة عن مألوف استخدامها فى التعبير عن الحجم ، أو الاتساع ، أو الصغر فى مقابل الكبير ، إلى التعبير عن الضعف فى مقابل الشدة ، ومن ذلك (سحبة صغيرة) فى قوله :

يهز قلبنا الحنين ، يا علم
فى سحبة صغيرة من طرفك المعقود (٢٩) .

واستخدام الصفة هنا ، للدلالة على هذا المعنى ، مألوف تماماً فى لغة الحديث اليومى .

(رابعاً) القيمة الأسلوبية للفعل :

تدل نسبة الفعل إلى الصفة Verb-Adjective Ratio - كما أثبتت معادلة بوزيمان Busemann - على ارتفاع نسبة الأفعال إلى الصفات فى النصوص الشعرية ، فى مقابل انخفاضها فى النثر (٣٠) .

وقد تشكلت معادلة بوزيمان فى إطار أحد فروع علم اللغة الحديث ، وهو علم اللغة النفسى Psycholinguistics . " وقد أسفر تطبيق المعادلة عن إمكانات كبيرة لقياس درجة الاستقرار العاطفى عند الأفراد ، خاصة فى بحوث علم نفس الطفل ، كما اكتشف أيضاً وجود ارتباط مرتفع بين زيادة هذه النسبة واتصاف الشخصية بخصائص معينة ، مثل الحركية ، والعاطفية ، وانخفاض درجة الموضوعية والعقلانية ، وعدم توخى الدقة فى التعبير " (٣١) .

وقد حاولت تطبيق هذه المعادلة على بعض العينات المختارة اختياراً عشوائياً من شعر صلاح عبد الصبور . وبلغ عدد القصائد إجمالاً ١٢ قصيدة . وهى الملك لك ، ورسالة إلى صديقة ، من ديوان (الناس فى بلادى) ، والظل والصليب ،

وأغنية خضراء ، من ديوان (أقول لكم) ، وأغنية للقاهرة ، وحكاية قديمة ،
 من (أحلام الفارس القديم) . وانتظار الليل والنهار ، ومذكرات رجل مجهول ،
 ورؤيا ، من (تأملات فى زمن جريح) ، وتأملات ليلية ، وتوافقات ،
 وتنويعات ، من ديوانه (شجر الليل) * .

وإذا أكثرنا من عينات الديوانين الأخيرين لمقارنة معدلات تكرار الفعل ونسبته
 إلى الصفة فيهما ، على أساس أنهما يمثلان إنتاجه فى المرحلة الأخيرة ،
 ولتشابههما الواضح فى المضمون والصياغة ، واختلافهما عن دواوينه الأولى التى
 تمثل إنتاجه فى المرحلة الأولى والمتوسطة .
 ونحسب نسبة الفعل إلى الصفة على النحو التالى :

عدد الأفعال

ن ف ص = —————

عدد الصفات

وقد أثمرت الإحصاءات الإجمالية عن النتائج التالية :

(١) الناس فى بلادى + أقول لكم + أحلام الفارس :

٣٣١

متوسط ن ف ص = ————— = ٢ر١ تقريباً

١٥٥

(٢) تأملات فى زمن جريح + شجر الليل :

٣٠٣

متوسط ن ف ص = ————— = ١ر٦ تقريباً

١٨٤

وهكذا يبرهن الإحصاء - فى حدود العينات المختارة للاختبار - على صحة
 معادلة بوزيمان .

ويمكن أن يستنتج من هذا الإحصاء ما يلى :

(١) ارتفاع معدلات ن ف ص ارتفاعاً واضحاً فى جميع المراحل ، فمتوسط

النسبة فى الدواوين الثلاثة الأولى هو ٢/١ تقريباً ، وفى الديوانين الأخيرين ١/٦ تقريباً .

(٢) ارتفاع معدلات تكرار الصفة فى الديوانين الأخيرين من شعر صلاح عبد الصبور ، عنها فى الدواوين الثلاثة الأولى ، وهذا مما أدى إلى انخفاض ن ف ص فى هذين الديوانين .

(٣) يتطابق انخفاض ن ف ص فى الديوانين الأخيرين مع ما بينهما من علاقة حميمة فى المضمون والصياغة ، حيث ينزع شعره فيهما إلى التأمل ، وأعمال الذهن ، وإبراز الفكرة الفلسفية ، والحرص على تحديد أنواع الأشياء عن طريق الوصف .

(٤) ويمكن أن يستنتج من انخفاض ن ف ص فى الديوانين الأخيرين عن الدواوين السابقة ، تمتع الشاعر فى أواخر عمره بالاستقرار العاطفى والانفعال الهادئ . أو بعبارة أخرى : يمكن أن يستنتج من هذا الانخفاض بروز الموضوعية والعقلانية فى المرحلة الأخيرة على حساب الحركية والعاطفية .

ومهما يكن من أهمية هذه المعادلة وطرافة نتائجها وإغرائها بالتطبيق ، فلا شك أن القيمة العددية للفعل تظل عاجزة عن التوصيف الشامل الدقيق لخصائص الاستخدام اللغوى عند الشاعر ، حتى يستند الكشف عن مدى تميزه من الشعراء ، أو على الأقل ، عن مدى نجاحه فى توظيف (الفعل) للتعبير عن قيم أسلوبية مختلفة .

إن للفعل فى شعر صلاح عبد الصبور أهمية خاصة ؛ فهو يحاول - من حيث البنية - الاعتماد على أحد أقسام الفعل لأغراض أسلوبية معينة ، أو ابتكار صيغ فعلية جديدة ، باشتقاقها من الأسماء الجامدة . وهو يعتمد على الفعل كثيراً - من حيث الدلالة - فى إبداع المعنى ، سواء باستخدامه استخداماً حقيقياً أم استخداماً مجازياً :

(١) يميل صلاح عبد الصبور إلى تضعيف صيغة (قَعَلَ) مخففة العين ،
كالفعل (طَنَ) فى قوله (عن أمه) :

وتهتف إن عثرت رجليه
وإن أرق الصيف أجفانيه
وإن طنت نحلة حوليه
باسم النبى (٣٢) .

ومن أمثلة ذلك أيضا استخدام (غلَلَ) فى مقابل (غل) كما يدل (اسم
المفعول) فى قوله :

صديقتى
عمى صباحا ، إن أذاك فى الصباح
هنا الخطاب من صديقك المحطم المريض
وادعى له إلهك الوديع أن يشفيه
وسامحيه ، كيف يرجو أن ينمق الكلام
وكل ما يعيش فيه أجرد كتيب ؟
فقلبه كسير
وجسمه مغلل إلى فراشه الصغير (٣٣) .

فاستخدام طَنَ > طَنَ ، وغلَلَ > غَلَ (بالتضعيف) يعطى التعبير قيمة
أسلوبية واضحة : فهو يعبر عن القوة ويدل على شدة الحدث ؛ ولذلك فهو - كما
يقول فنلريس - يعبر عن قيمة انفعالية واضحة جدا (٣٤) .

(٢) حاول الشاعر ابتكار صيغ فعلية جديدة عن طريق الاشتقاق . ويدخل
ذلك تحت ظاهرة (التجديد اللغوى Neologismus) ، التى تشتمل على
الكلمات الجديدة والأبنية الجديدة . إن هناك تجديدات يشيع استخدامها ، دون
القصد إليها على أنها تجديد أسلوبى stylistischer Neologismus (٣٥) .
وفى مقابل ذلك ، نجد غطاءً آخر من التجديد اللغوى الذى قفله الأبنية العرضية

الفردية عند كاتب بعينه okkasionelle , individuell Bildungen . وترتبط هذه الأبنية بنص معين ، ولاتحتاج إلى أن تدخل فى الثروة اللفظية للنظام اللغوى Wortschatz des Sprachsystems . ولهذه الأبنية تأثير تعبيرى expressiv ينبع من تأثير جدتها (Neuheitseffekt) (٣٦) .

وتلعب التجديدات اللغوية الفردية العرضية دوراً خاصاً فى الشعر ، وتعد أحد عناصر اللغة الفنية kunstlerische Sprache وتجذب الكلمة الجديدة القارئ أو السامع بوصفها صورة قوية Kraftiges Bild وتداعيا غير متوقع unerwartete Kombination إنها تؤثر فى إحساسنا تأثيراً أقوى من القوالب الشائعة المألوفة (٣٧) .

ومن أهم الصيغ الفعلية الجديدة التى ابتكرها صلاح عبد الصبور عن طريق اشتقاقها من الاسم الجامد ، الفعل (تجهنم) من (جهنم) فى قوله :

ما يولد فى الظلمات يفاجئه النور ،
فيهرىه ،

لا يحيا حب غوار فى بطن الشك أو التمره

.....

أشباح الماضى بنس الرؤيا حين تجهنمها الفيرة
فإذا لاقى قلبان ثقيلان الدنيا

ظنا ما مات يكفن فى الكلمات الحلوة (٣٨) .

والحق أن هذا الاشتقاق اشتقاق (صبورى) محض ، ولأعرف أحدا من الشعراء استخدمه قبله .

وهناك اشتقاقات أخرى يشترك فيها صلاح عبد الصبور مع غيره من الشعراء :
ومن ذلك اشتقاق الفعل (برعم) و (تبرعم) من الاسم (برعم) فى قوله :

قضت | قضت |

وعن ديارنا مضت
من بعد ما تكور النهـد
وبرعمت عليه وردة ، وسال شهد (٣٩)

وقوله :
يا أملا تبسما
يا زهرا تبرعما

... ..

قلبي فريد
يفخور فيه جرحه المديد (٤٠) .

ومن تلك الاشتقاقات الجديدة أيضا اشتقاق الفعل (طلسم) من الاسم
! طلسم (فى قوله :

جاء الزمن الوغد
صدى الغمد
وتشقق جلد المقبض ثم تخدّد
سقطت جوهرتى بين حذاء الجندى الأبيض
وحذاء الجندى الأسود
علقت طينا من أحذية الجنـد
فقدت روتقها
فقدت ما طلسم فيها من سحر مفرد
.....
آه يا وطنى ! (٤١)

وكما قلت ، فإنه يصعب نسبة هذه الاشتقاقات الجديدة إلى صلاح عبيد
الصبور ؛ فقد وردت أمثالها عند شعراء آخرين . ومن ذلك مثلا (برعم) التى
وردت فى قول بدر شاكر السياب :

أواه لو يفيق
إلهنا الفتى ، لو يبرعم الحقول (٤٢) .

إن هذه الاشتقاقات ترجع إلى أصل معروف ، وعلاقة الربط بين الفرع والأصل هنا واضحة قوية . وتتجلى القيمة الأسلوبية للمشتق الجديد من توليد غير المعروف من المعروف ؛ فسمات الجدة والطرافة فى ذاتها ، تعد قيمة أسلوبية مهمة ، من حيث غرابتها وإدهاشها ومفاجأتها القارئ أو السامع . وهى تدهشنا وتبهجنا دهشة الوليد الأول وبهجته ، لا سيما إذا كانت مقبولة غير مجوجة . وهذا ما نجده هنا فى الفعل (جهنم) مثلا ؛ فالحاجة إلى التعبير عن نوع الحدث فى كيفية بذاتها ، لا يفنى عنها فعل آخر ، ولا يستطيع أن يحمل القيمة الشعورية نفسها ، مهما كانت دلالاته على الشدة والقوة ، مثل : التهب ، واضطرم ، ونحوهما ؛ لارتباط الأصل نفسه - وهو الاسم (جهنم) - فى الذهن والوجدان بدلالة أقوى من ذلك وأشد . إن ذلك يرجع - كما قلنا - إلى بقاء الأصل نواة المعنى Sinnkern .

(٣) وكذلك حاول الشاعر توسيع دلالة بعض الأفعال ، باستخدامها بمعنى آخر غير معناها الأصلي ، ومن ذلك قوله :

كان فجرا موغلا فى وحشته
مطر يهيم ، ورد ، وضباب ،
ورعود قاصفة
قطعة تصرخ من هول المطر
وكلاب تتعارى (٤٣) .

فالعواء صوت اللئاب ، وقد جعله هنا ، للكلاب أيضا ، بالرغم من وجوب صوت (النباح) . وبين (العواء) و (النباح) وحدة معنوية تجمعهما ، الدلالة على الصوت العالى المسموع .

(٤) وقد يستخدم الشاعر الفعل لتجسيد المعنوى ، كالفعل (أرى) ذ

قوله :

ومضى عنى ، وراحت خطوته
فى السكون

.....

ونرى طلعتة بين الضباب
وأرى الموت ، فأعوى :
يا أبى (٤٤) .

ففى (أرى الموت) تجسيد للموت ، كأنه كائن مدرك بالعين .

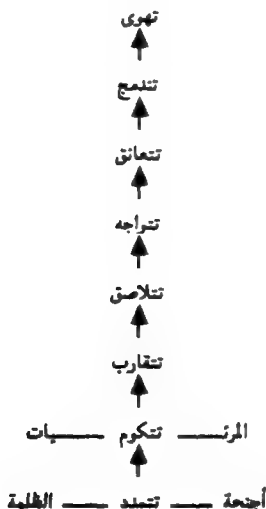
(٥) وقد تتوالى الأفعال تواليا ملحوظا أحيانا ، على نحو ما نجد فى المقطع
التالى :

لايمضى زمن حتى تتمدد أجنحة الظلمة
تتكوم عندئذ فى عيني الرئيات
تتقارب فيها الأجسام وتتلاصق
تتواجه ، تتعانق
تندمج وتهوى فى الأفق المغلق
تبدو كتل أخرى من أركان نائية جهمة
تتكور أجساما
تتكسر جسما جسما ، تتشكل هامات
قامات ، أزردة ، أقلاما
تتقدم نحوى حتى أخشى أن تصدمنى
أتوقف ، لا أدرى ماذا أفعل
فأعود إلى شهاكى (٤٥) .

والحق أن الذى يلفت نظرنا هنا أساساً ، ليس التوالى الكمى للأفعال ، وإنما
التوالى الكيفى ؛ فالفعل فى هذا المشهد ذى الطابع الدرامى ، هو الذى يقود

الحركة ، وهى حركة متطسورة متجددة ، ولكنها لاتنتجھ - فى تطورها وتجدها -
 اتجاها أفقيا مسطحا ، وإنما تسير فى خط رأسى أو تصاعدى ؛ إذ لاتعبر الأفعال
 عن الانتقال من حركة إلى حركة أخرى منقطعة عن سابقتها ، وإنما تعبر عن
 علاقة طردية بين الحركات ، حيث تكون الحركة اللاحقة نتيجة للحركة السابقة .
 والأفعال ترسم لنا هذا الخط الرأسى التصاعدى ؛ فأجنحة الظلمة تتمدد ، ونتيجة
 لذلك تتكوم المرنبات فى عيني الشاعر ، ثم تتقارب الأجسام ، ثم تتلاصق ، ثم
 تتواجه ، ثم تتعانق ، ثم تنلمج ، ثم تهوى .

وإذا كان الفعل (تتمدد) هنا يمثل قاعدة الخط الرأسى ، فإن الفعل (تهوى)
 يمثل قمته :



أما الحركة فى المرحلة التالية (تبدو كتل .. إلخ) ، فإن اتجاهها لا يتغير أيضا ، مع سقوط الأجسام - الذى يعبر عنه الط فعل (تهوى) - وإنما تتغير صورتها فقط ؛ فإذا كانت الحركة فيما سبق حركة ذاتية ، أو ذات جانب واحد ، بمعنى تغير الأجسام فى ذاتها دون أن يظهر تأثيرها فى نفس الشاعر ، فإن الحركة هنا ذات جانبين :

(أ) جانب ذاتى : يبدو فى انتقال الأجسام - فى المرحلة الجديدة - ومحولها من صورة إلى صورة .

(ب) وجانب موضوعى : يبدو فى نتيجة هذا الانتقال وتأثيره فى نفس الشاعر ؛ وهو خوفه ، وتوقفه عن النظر وحيرته ، ثم اختياره العودة .

ولا يخلو هذا المشهد من عوامل لقوة أخرى مساعدة ، وتبدو هذه العوامل فيما يلى :

(أولا) التعبير بالفعل المضارع ، الذى يقوم بوظيفة استحضار الحدث .

(ثانيا) إهمال حرف المعطف مع الفعل أحيانا (فى مثل : تتواجه ، تتعانق ... إلخ) تأكيداً للإحساس بتغير الحدث ، ومع الاسم أحيانا أخرى (فى مثل : هامات ، قامات ... إلخ) تأكيداً للإحساس بانتقال الجسوم والمرنيات من صورة إلى أخرى انتقالا سريعا مفاجئا .

(٦) ويستغل الشاعر (الفعل) كذلك فى صنع المقابلة بين الأزمنة : كالمقابلة بين المضارع والماضى فى قوله :

فحين يقبل المساء ، يقفر الطريق ، والظلام محنة الغريب

يهب ثلة الرفاق ، فض مجلس السمر (٤٦) .

حيث نجد المقابلة بين (يهب) و (فض) .

أو قوله :

أعود بأصديقتى لمتزلى الصغير

وفى فراشى الظنون ، لم تدع جفتى ينام (٤٧)
حيث نجد المقابلة بين (أعود) و (لم تدع) .

(٧) ويبرز دور (الفعل) - فى استخدامه على المستوى المجازى - فى
تجسيد المجرد ، وتصوير هيئته ، مثل (ينقر الوداد) فى قوله عن صديقه :

كان اسمه " نبيل "
وكنت فى محبتى أدعوه بلهلى الحبيب
وكان راجف الجناح ، دائب السفر
وكان حينما يعود ينقر الوداد من فؤادى (٤٨) .
أو (مشى اللالة) كالكاثن الحى فى قوله :
طال الكلام .. مضى المساء لجاجة .. طال الكلام
وابتل وجه الليل بالأنداء
ومشت إلى النفس اللالة ، والنحاس إلى العيون (٤٩)

هكذا يسهم الفعل فى تجسيم المجردات . وكما يقول زايدلر Seidler : فإنه
عن طريق التجسيم Verdinglichung تتكشف قيم الوضع وقابلية الشئ
للإبصار Werte der Klarheit und Ueberschaubarkeit (٥٠) .
(٨) وقد يدخل الفعل مع الاسم فى مزاجية طريفة ، تعتمد - فى
إبداع المعنى - على علاقة (التضاد) بين طرفيها ، مثل (موت الحياة) فى
قوله :

..... ويظل يسعل ، والحياة تموت فى عينيه ،
إنسان يموت
وعلى محياه القسم ساحة الحزن الصموت (٥١) .

(خامسا) القيمة الأسلوبية للصفة فى المزاوجات المجازية :

يلاحظ الباحث فى شعر صلاح عبد الصبور إلحاحه الشديد على خلق المزاوجات

اللفظية المتكررة بين الاسم والصفة ، سواء كان ذلك باستفلال كلمة (حلو) ومقابلها (مر) ، أم باستخدام كلمات أخرى كثيرة استخداماً مجازياً .

وإذا كانت كلمة (حلو) - التي ترددت في شعره على نحو ملحوظ - قد استخدمت استخدامها المألوف للدلالة أحياناً على مايقاق ، مثل (الكأس الحلوة) (٥٢) ، فإن هذه الكلمة قد تزوجت في أكثر الأحيان مع ما لا يقاق ، كالمقالتين (٥٣) ، والكلمتين الحلوتين (٥٤) ، والأوقات الحلوة (٥٥) ، والكلمات الحلوة (٥٦) ، والشمس الحلوة كذلك (٥٧) .

وأغلب الظن أن تردد هذه الصيغة واستخدامها على هذا النحو ، إنما هو انعكاس لكثرتها وتغليبها على صفات أخرى في لغة الحديث اليومى - Alltag-srede . ويمكن أن نلاحظ ذلك - في يسر - في المزاوجتين :

المقالتان الحلوتان	في مقابل	جميلتين
الشمس الحلوة	في مقابل	جميلة

كذلك استخدمت الصفة (مر) في بعض المزاوجات اللفظية استخداماً مجازياً ، وإن كانت هذه المزاوجات من النوع المألوف في الشعر العربى في عصوره المختلفة ، مثل : الفجائع المرة (٥٨) ، والضنى المر (٥٩) .

وإنما يبدو الابتكار والغربة في مزاوجات أخرى مثل (الجلال المر) في قوله :
 وإن أتانى الموت ، فلأمت محدثاً أو سامعاً
 أو فلأمت ، أصابعى في شعرها الجعد الثقيل الرائعة
 في ركنى الليلى ، في المقهى الذى تضيقه مصابح حزينة
 حزينة كحزن عينيها اللتين تخشيان النور في النهار
 عينان سوداوان
 نضاحتان بالجلال المر والأحزان (٦٠) .

وتتجلى القيمة الأسلوبية للصفة هنا لا في قدرتها على الجمع بين المجرد

والمحسوس تارة ، أو بين المحسوسين تارة أخرى فحسب ، وإنما تتجلى كذلك فر
استغلال الشاعر قدراتها الإيحائية ، وإطلاق هذه القدرات دون التوقف عند معانيه
الدلالية ؛ (فالجلال المر) ، مثلا ، قد توحى بالأسى واختفاء تجارب غير سارة
وقد توحى بالإباء والشموخ برغم الحزن ، وقد توحى بالتجمل ورفض الواقع ، وقد
توحى بذلك كله ، أو بدلالات أخرى فضلا عن كل ذلك .

وبالإضافة إلى ما سبق ، تتوارد في شعر صلاح عبد الصبور عشرات المزاوجات
اللفظية الوصفية المجازية ، حيث تتمتع الصفة فيها بقدرات إيحائية عالية
متعددة . ومن ذلك (الظلمة البلهاء) ، التى توحى بطغيانها وامتدادها وتحديد
دون وعى أو ترفق أو رحمة :

فى معزل الأسرى البعيد
الليل ، والأسلاك ، والحرس المدجج بالحديد
والظلمة البلهاء ، والجرحى ، ورائحة الصديد (٦١) .

ومن ذلك أيضا (الزمان الضريع) ، دلالة على ما يلاقيه منه دون وجه حق
بعد أن فقد هذا الزمان قدرته على التمييز بين الناس والأشياء :

وافرحا .. نعيش فى مشارف المحطود
نفوت بعد أن نفوق لحظة الرعب المرير والتوقع المرير
وبعد آلاف الليالى من زماننا الضريع (٦٢) .

وتبلغ الصفة داخل المزاوجة اللفظية درجة عالية من الإدهاش والغرابة والابتكار
على نحو ما نجد فى (الحزن الضريع) (٦٣) ، و (الهكاه الضريع) (٦٤) .

وقد يعبر عن فقدان الأشياء جدواها وغايتها بكلمة (عقيم) ، مثل (الحزن
المقيم) (٦٥) ، و (الحلم العقيم) (٦٦) ، أو كلمة (مجذب) ، مثل (يوم
مجدب) (٦٧) ، أو فقدانها حيويتها وقوتها ونضارتها بكلمة (مقفر) مثل

(الضلوع المقفرة) (٦٨) ، أو ضياعها وعدم القدرة على إرجاعها إلى حالها بكلمة (مكسور) مثل (الأمنية المكسورة) (٦٩) ، أو زيادتها وغناها غير المرغوب فيه بكلمة (مخضل) ، مثل (الجرح المخضل) (٧٠) .

وتبدو القيمة الأسلوبية للصفات السابقة فى انطلاق الدلالات الإيحائية المثيرة فى اتجاهات متشعبة متعددة . ويرجع قمع هذه الصفات بالتعدد فى الدلالة إلى عاملين أساسيين .

(أولهما) المزاوجة بين المجرد والمحسوس فى كثير من الأحيان .
(والآخر) هو عدم تطابق هذه الصفات - بعامّة - مع الأسماء تطابقاً إخبارياً narrative ؛ لأنها قد انتزعت من حقولها الدلالية الخاصة إلى حقول دلالية أخرى مختلفة ، فى شكل مجازى استعارى .

وفضلاً عما سبق ، تفصح صفات أخرى عن قدرة إيحائية فائقة فى تصوير الحالات النفسية المعقدة ؛ فقد تعبر عن النفور والضيق والوحشة ، فى مثل (الصمت الراكد) فى قوله :

الصمت راكد ركود زبح ميتة
حتى جنادب الحقول ساكنة (٧١) .
و (الخوف الداجى) فى قوله :
آه ،

ليس هو الليل ،
بل الخوف الداجى ،
أنهار الوحشة ،
والرعب المتعدد
والأحزان الباطنة الصحابة (٧٢) .

وقد تعبر عن الغضب والحزن وعدم الرضا ، مثل (النفس الذابلة) ، فى قوله :

وحينما تهتز أجفاني
وتفلتين من شباك رؤيتي المنحسرة
تذوين بين السماء والأرض
ويسقط الإغماء
منهمراً كالمنطرة

على هشيم نفسى المنكسرة
كأنه الإغماء (٧٣) .

والرنة المنشرخة) فى قوله :

وربما سألته ، لأنه اتكا ، ومال فوق بعضه ، وزاد :
" وشت بك الأنغام ، أيها الغلام "

(سنى تقارب الخمسين ، ربما يكون هذا اللفظ شارة الوداد)

فى صوتك الخفى رنة منشرخة

مشبوهة القصد ، غريبة المرام (٧٤) .

والحق أن شعرنا العربى قد عرف بعض هذه المزاوجات فى عصوره المختلفة
حتى العصر الحديث ، (فالزمان الضريع) عند الشاعر يذكرونا (بالزمان
الأعمى) عند (إيليا أبو ماضى) (٧٥) ، و (الحظ الأعمى) عند (إبراهيم
ناجى) (٧٦) . و (الفجائع المرة) و (الضنى المر) ونحوهما عند الشاعر تذكرونا
(بالفراق المر) عند أبى تمام (٧٧) ، (الجفاء المر) عند ابن النبيه المصرى
(٧٨) . و (اليوم المجدب) عند الشاعر يذكرونا (بالزمان المجدب) عند ابن النبيه
أيضاً (٧٩) ، و (العمر المجدب) عند ناجى (٨٠) . و (الصمت الراكد) يذكرونا
- مع اختلاف الطرف الأول بين المزاوجتين - (بالشمس الراكدة) عند ذى
الرمة (٨١) . و (الخوف الداجى) عند الشاعر يذكرونا (بالخطب الداجى) عند
شوقى (٨٢) .

والحق أن شعر صلاح عبد الصبور ، بالرغم من ذلك ، قد احتوى على بعض
المزاوجات الطريفة التى لا نكاد نجد لها مثلاً فى شعرنا القديم والحديث ؛ وهى تعد
من أكثر المزاوجات فى شعره إثارة وغرابة وجدة وإدهاشاً ، ومن ذلك (الصوت

الرطب (فى قوله :

وتقدم هذا المحبوب .. الشعر
وبأصابه فك الحتم وأفشى السر
أنشأت أغرد فى صوت بالدمعة رطب
للبل ، ولل فجر الغافى بالباب
ولأصحابى (٨٣) .

حيث يتجلى (تراسل الحواس) فى جعل حاصل المزاوجة :
صوت رطب = سمع × لمس .
وكان الشاعر هنا يجعلنا نسمع بأيدينا . وقد يجعلنا نبصر بأيدينا كذلك ، فى
المزاوجة (ليل ناعم) فى قوله :

أنا تدفينى الألفاظ الحرى
وتتفقنى الألفاظ الباردة الرعناء
لفظ حالم
قد يولد فى ليل ناعم
فى حضن النيل الباسم (٨٤) .

ويتجلى (تراسل الحواس) أيضا فى المزاوجة (كلام مملع) ، حيث يكون
السمع باللسان :

وأنت يا جامدة الأحداق كالنجوم
يسيل من أشداقك الكلام أبيضاً وملحاً
كالزبد المسموم (٨٥) .

وغنى عن البيان أن الانتباه ينصرف فى إبداع هذه المزاوجات إلى الصفة أكثر
من انصرافه إلى الموصوف ، وجعل هذه الصفات من المدركات الحسية يؤدى إلى

تعيين الموضوعات وإدراكها ، وتحقيق هويتها ، وتوسيع معانيها . إنها تلقى على الموصوفات ضوءاً باهراً ، يبرزها ، ويخرجها من حقلها المألوف . ولا ينبغي أن يفهم هذا الكلام - بالطبع - على انصراف القيمة الأسلوبية إلى الصفة في ذاتها ؛ لأنها قد تعجز عن حمل تلك الدلالات والإيحاءات في حقلها المعتاد . ومعنى ذلك أن الفضل في إبراز هذه القيمة وإعلائها يرجع إلى استخدام الصفة في مجموعة لفظية مجازية .

وإذا كان المجاز أو الاستعارة في الشعر ظاهرة أولية وأساسية Primaere Erscheinung كما يقول بيرمان Behrmann (٨٦) ، فإن الذى يسترعى الانتباه هنا هو القدرة على خلق الاستعارة الجديدة ، لإبداع المعنى الجديد . وقد اجتهد صلاح عبد الصبور في إبداع المعنى عن طريق خلق مزاجات مجازية تسيّر الصفة فيها في اتجاه مضاد للموصوف . وبذلك يتخلق معنى بكر لا عن طريق علاقة (المشابهة) التى توجيها البلاغة القديمة (٨٧) ، وإنما عن طريق علاقة (التضاد) بين طرفي المزاجية : المستعار والمستعار له . ومن ذلك (فرح جديب) فى قوله :

ثم يمر ليلنا الكتيب
ويشرق النهار باعثاً من المات
جنور فرحنا الجديب (٨٨) .

حيث توحى الصفة بفقدان الموصوف ما يجعله كذلك ، من رضا وبهجة وتعلق . والربط بين لفظين متناقضين Oxymoron فى عبارة وصفية adjectival phrase من السمات التى يعرفها الشعر العالمى المعاصر مثل (الشعلة السوداء) عند راسين Racine ، و(الشمس السوداء) عند نرفال Nerval ، و(الشمس السوداء) عند هوجو Hugo (٨٩) .

ومهما يكن من أمر ، فإن الذى لا شك فيه أن الأمثلة السابقة تدل على أن الشاعر قد ارتكز ارتكازاً شديداً على المزاجات المجازية بين الاسم والصفة ، وجعل

من هذه المزاوجات وسيلة أسلوبية stylistic device أساسية فى شعره لإبداع
الغاية الأسمى : المعنى . ومن حق صلاح عبد الصبور علينا أن نؤكد توفيقه فى
ابتكار مزاوجات جديدة ، وفى تفوقه المدهش فى اختيار الصفة للموصوف
ومناسبتها له فى ثوب جديد كل الجدة . ويمكن للتدليل على ذلك المزاوجة
(هموم معشبة) فى قوله :

الإطار

قلبي الملى بالهموم المعشبة
وروحى الخائفة المضطربة
ووحشة المدينة المكتنبة (٩٠) .

حيث توحى الصفة بالكثرة والتشابه وصعوبة الخلاص .
ومن هذا النوع من المزاوجات كذلك (اليأس القائم) فى قوله :

.....

ثم يصير الوهم أحلاماً
لأنه مات ، فلا يطرُق سِر النفس إلا حين يظلم المساء
كانه أشباح ميتين من أحبائنا
ثم يصير الحلمُ يأساً قائماً وعارضاً ثقيلاً (٩١) .

حيث لا تؤكد الصفة هنا معنى الشدة فحسب ، بل تثير - فى الوقت نفسه -
الإحساس بالوحشة والضيق وفقدان الرجاء .

والقائمة درجة من درجات اللون . وقد وظفها صلاح عبد الصبور توظيفاً رمزياً
بارعاً على ما نرى فى الفقرة التالية .

(سادساً) رمزية الألوان وقیمتها الأسلوبية :

لم تقتصر المزاوجات اللفظية فى شعر صلاح عبد الصبور على الأنماط السابقة ،

وإنما تعدتها إلى استغلال الصفات اللونية في تشكيل مزاجات تتجلى قيمتها الأسلوبية في جعل لغته الشعرية لغة رامزة موحية ، لاسيما إذا وضعت الصفة اللونية مع اسم غير متوقع في مزاجية واحدة . وعدم التوقع هنا يعنى ضم الصفة إلى موصوف لم تألف اللغة وصفه بها . ولا يشترط في هذا الموصوف - حيثئذ - كونه حسياً أو مجرداً ، فكلاهما وارد في شعر صلاح عبد الصبور .

ومن أمثلة النوع الأول المزاجية (خطو مخضر) في قوله :

كان طفلاً عندما فرَّ عن البيت وولى
من سنين عشرة ، ذات مساء ، كان طفلاً
وافتقدناه ، ناديتاه في أحلامنا
وانتظرنا خطوه المخضر في كل ربيع
وشكونا جرحه خلاتنا (٩٢) .

وتبدو قيمة الصفة اللونية هنا في خلق دلالات متشعبة غير مباشرة ؛ فالأخضرار رمز البركة والدعة والراحة ، وكأن الخطو المخضر هنا هو الخطو الذي يجلب البهجة والراحة والبركة .

ومن أمثلة النوع الثانى المزاجية (المحبة الخضراء) في قوله :

أهل بلادى يصنعون الحب
كلامهم أنغام
ولفوهم بسام
وحين يستقبون يطعمون من صفاء القلب
وحين يظلمون يشربون نهلة من حب
ويلغظون حين يلتقون بالسلام
- عليكم السلام
- عليكم السلام

لأن من ذرى بلادنا ترقى السلام
وفاض من بطاها محبة خضراء مثل نيتة الحقل (٩٣) .

حيث تكتسب المحبة لوناً يرمز إلى ما تتمتع به من خصوبة وبركة وفناء
وتجدد .

والحق أن صلاح عبد الصبور قد استغل هذا اللون ، فأبدعت ريشته به
مزاوجات مجازية أروع إبداع وأكثر طرافة . ويتجلى هذا بوضوح فى المزاوجة
(الأنغام الخضراء) فى قوله :

فى ليلة صيف
وقع أحد الشعراء البسطاء
أنغاماً ساذجة خضراء
ليناغى قلب الإلف (٩٤) .

فهو يرسم النغم باللون ، أو بعبارة أخرى : يجملنا نسمعه بالعين .

ويلاحظ الباحث فى شعر صلاح عبد الصبور أن أكثر الألوان توارداً فى شعره
هما الأخضر والأبيض ؛ فضلاً عما سبق ، اشترك اللون الأخضر فى مزاوجات
مجازية أخرى مثل (بحر السعد الأخضر) (٩٥) وغيرها .

أما اللون الأبيض ، فإن دلالاته العامة هى الصفاء والطهارة والسلام . ولكن
هذه الدلالات تمتلك خصوصيتها وفقاً للموصوف فى كل مزاوجة ، مثل (البسمة
البيضاء) (٩٦) ، أى التى لارياء فيها ، (والأفراح البيضاء) (٩٧) أى
الخالصة التى لا يشوبها شائبة ، (والرقعة البيضاء) (٩٨) ، أى الطاهرة العفيفة
التي لا خلعة فيها ولا سنف ، (والبيشارة البيضاء) (٩٩) ، أى التى تبعث
التفاؤل والأمل ، (والكلام الأبيض) (١٠٠) ، (والألفاظ البيض) (١٠١) ،
أى التى تنشر فى النفس الطمأنينة والسلام وراحة البال .

ولا تخلو قائمة الألوان فى شعر صلاح عبد الصبور من اللون الأسود ، وإن كانت مزاجياته نادرة ، على نحو ما فى (الحرف الداجى) (١٠٢) ، التى مرت بنا ، و (الأنغام السوداء) (١٠٣) .

ومن ناحية أخرى ، تقابلنا صفات الألوان ودرجاتها فى مزاجيات عدة . وتكاد تتساوى صفات الشحوب والدكنة مع الصفات المقابلة لها . فمن النوع الأول (الغمامة الشاحبة) (١٠٤) ، و (اليأس القاتم) (١٠٥) . ومن النوع الثانى (الرحمة الزهراء) (١٠٦) ، و (النور الرائق) (١٠٧) .

وإذا كان شعرنا العربى قد استغل تلك الدلالات الرمزية للألوان ، واعتمد عليها فى إبداع المعنى ، على نحو ما نجد فى (الوصال الأخضر) عند ذى الرمة (١٠٨) ، و (النجمة الخضراء) عند الأعشى التطيلي (١٠٩) ، وابن زيدون (١١٠) ، و (الحق الأبيض) عند البهاء زهير (١١١) ، و (النجمة البيضاء) عند أبى تمام (١١٢) ، و (الأمانى البيض) عند الأعشى التطيلي (١١٣) .. إلخ ، فإن هناك بعض المزاجيات التى لاتكاد تجد لها مثيلاً فى شعرنا ، مثل (النور الصدى) فى قوله :

أنفونا من قبل أن يجرى

بأن يوما مجدياً تقدمه

وظل يلتف على أرواحنا

حتى تهتكت خيوط نوره الصدى (١١٤) .

وتتجلى صورة الإبداع هنا فى نقل صفة (الصدا) من حقل دلالى يختلف اختلافا تاما عن الحقل الذى تنتمى إليه كلمة (النور) ؛ وهو نقل غير متوقع ، يبعد عن التوارد ذهنى والعاطفى المباشر . فإذا كان (الصدا) فى المعادن ، فقد عقد الشاعر بينه وبين النور علاقة معنوية ، قد يفهم منها الدلالة على النور الضعيف الباهت ؛ فإذا كان النور يظهر ما تحته أو ماحوله ، فهو هنا نور صدى لا يمكنه ذلك .

(سابعاً) المزاوجات الاسمية وقيمتها الأسلوبية :

فضلاً عن وفرة المزاوجات المجازية التي تبنى من العنصرين : اسم + صفة ،
تقابلنا فى شعر صلاح عبد الصبور مزاوجات أخرى تتعاقب فيها الأسماء ؛ وتبنى
من اسم + اسم . وتتكون هذه المزاوجات أحياناً من محسوس + مجرد ، مثل
جنود الفرج (فى قوله :

ثم يمر ليلنا الكتيب
ويشرق النهار باعثاً من المات
جنود فرحنا الجديد (١١٥).

و) سيقان الندم (فى قوله :
سوخى إذن فى الرمل ، سيقان الندم
لا تتبعينى نحو مهجرى ، نشدتك الجحيم
وانطفئ مصابيح السماء
كى لاترى سوانح الألم
ثيابى السوداء (١١٦) .

وفيهما يقوم المحسوس بوظيفته الدلالية فى تشخيص المجرى ، وفى إظهار
الجنود (و) السيقان (ما يوحى بالامتداد والتأصل .

ومن ذلك أيضاً المزاوجة الطريفة (أهداب الذكرى) فى قوله :

زرنا موتانا فى يوم العيد
وقرأنا فاتحة القرآن ، وللمنا أهداب الذكرى
وسطناها فى حضن المقبرة الريفية (١١٧) .

حيث توحى كلمة (الأهداب) فيها بحدائث الذكرى وقصرها ومعاودتها مرة

بعد مرة (وقابل ذلك باستعمال الجذور والسيقان فى المزاوجتين السابقتين) .

وقد تبنى المزاوجة من : محسوس + محسوس . وإذا كانت المزاوجة من هذا النوع مألوفة أحيانا مثل (أجنحة الظلمة) (١١٨) ، فهى لا تخلو من الجدة والغرابة أحيانا أخرى مثل (عروق الشمس) (١١٩) .

(ثامنا) مزاوجات اسمية خاصة :

فضلا عما سبق ، نجح صلاح عهد الصبور فى إبداع المعنى عن طريق الجمع بين اسمين من حقلين دلاليين مختلفين على نحو جديد ومبتكر . وإذا كان لكل كلمة فى اللغة مزاوجاتها المألوفة ، فإن الخيال الشعرى يخرج الشاعر - أحيانا - عن عرف اللغة إلى رؤية علاقات حتمية جديدة بين الألفاظ التى لا تربط قط فى الاستعمال العادى .

وتأخذ هذه العلاقات فى شعر صلاح عهد الصبور أربع صور مختلفة ، هى :

- (١) خلق علاقة مناسبة بين طرفى المزاوجة .
 - (٢) الاعتماد فى إبداع المعنى أحيانا على علاقة التضاد .
 - (٣) وضع الاسم فى غير موضعه المألوف أحيانا .
 - (٤) تسمية الشئ بغير اسمه الذى يطلق عليه عادة .
- وتتجلى مهارة الشاعر فى خلق علاقة المناسبة فى اختيار الطرف الأول من المزاوجة ، الذى يؤكد معناه معنى الطرف الثانى وبجسم هيئته ، ويحوله من شئ مجرد مدرك محسوس . ومن أمثلة ذلك فى شعر صلاح عهد الصبور المزاوجات التالية :

(أ) (شراح الظن) فى قوله :
تظل حقيقة فى القلب توجهه وتضنيه
ولو جفت بحار القول لم يهجر بها خاطر

ولم ينشر شراع الظن فوق مياهها ملاح
وذلك أن ما تلقاه لا نبغيه
وما نبغيه لا تلقاه (١٢٠) .

ففى هذه المزاوجة يفاجئنا هذا التناسب العجيب الذى يخلقه الشاعر بين طرفيها
: فالأول يناسب الثانى من حيث دلالاته الإيحائية - هنا - على التردد العاصف ،
والقلق ، والانتقال من حال إلى حال .

(ب) ومن هذه المزاوجات كذلك (لقم التذكار) فى قوله :

عودوا يا موتانا
سندبر فى منحنيات الساعات هنيهات
نلتقاكم فيها ، قد لاتشبع جوعا ، أو تروى ظمأ
لكن لقم من تذكار
حتى ، نلتقاكم فى ليل آت (١٢١) .

ولاشك أن هذه مزاوجة (صبورىة) بكر : وهى توحى بالتذكر مرة بعد مرة ،
لما يضع الأكل فى فمه لقمة بعد لقمة .

وقد يعتمد الشاعر على المزاوجة بين محسوسين ، ولكن تبقى مهارته فى
ختيار الطرف الأول ظاهرة أيضا . ومن ذلك (حوائط الظلمة) ، فى قوله :

وهكنا مات النهار
ومال جنب الشمس ، واستدار

.....

وانطفأت نواقد المرضى ، وأنوار الجسور
فى أعين الحراس والمآذن
تكومت حوائط الظلمة فى مناخل البيوت والمخازن (١٢٢) .

حيث يتناسب الطرف الأول مع الثاني ، من حيث دلالة على الانحصار والوقوع
فى أسر الظلمة التى تكومت حوانطها .

وقد يجاوز الشاعر - فى إبداع المعنى - علاقة (التناسب) بين الطرفين إلى
علاقة (التضاد) : أى الجمع بين الشئ وضده فى مزاجية واحدة . ومن ذلك
(جدول اللهب) فى قوله :

لقد بلوت الحزن حين يزحم الهواء كال دخان

.....

ثم بلوت الحزن حينما يفيض جدولا من اللهب .
فلأ منه كأسنا ، ونحن نحضى فى حدائق التذكريات (١٢٣) .

فالمزاجية هنا لاتأخذ الصورة الطردية : ١ مع ٢ ، وإنما تبدو فى صورة أخرى
هى الصورة العكسية : ١ ضد ٢ : فقد جمعت المصاحبة الأخيرة بين الماء
(جدول) والنار (لهيب) ، أى جمعت فى الخيال الشعرى بين شيئين لا
يجتمعان فى الواقع والطبيعة . وتتجلى القيمة الأسلوبية للمزاجية هنا فى تعميق
الإحساس بالمعنى عن طريق الجمع بين العناصر المتضادة : فلم يعد (الجدول)
- كما نألف - يشير فىنا الإحساس بالراحة والسكينة والهدوء العميق ، بل تحول
من الاستخدام الجديد إلى مشير للرعب والفزع والعذاب .

ومن علاقة التضاد أيضا المزاجية (دوامة السكون) ، فى قوله :

أعود يا صديقتى لمنزلى الصغير

وفى فراشى الظنون ، لم تدع جفنى ينام

مازال فى عرض الطريق تائهون يظلمون

ثلاثة أصواتهم تتداح فى دوامة السكون

كانهم يهكون (١٢٤) .

فى (دوامة السكون) تتصاحب الحركة مع السكون فى آن واحد ؛ فالسكون

هنا ليس سكوناً سالباً ، بلدياً ، يسمح للشاعر بأن يسمع فيه صوتاً آخر غير
صوته هو ، وإنما هو سكون موجب ، حي ، متصل ، لا يتوقف . ولاشك أن الخيال
الشعري هو المستول هنا عن خلق مثل هذه المزاوجات ذات العناصر المتضادة في
الواقع ، وكان الشاعر يريد أن يولد المعنى من اللامعنى .

وقد يلجأ الشاعر - أحياناً - إلى وضع الاسم في غير موضعه المألوف . ويبدو
ذلك في منح ما يرى فحسب صوتاً مسموعاً ، نحو (حفيف النجوم) ، وكأنه
يجمع بين ما يسمع صوته في الأرض (الشجر) وما يرى سناه في السماء
(النجوم) :

وقالت لي :

بأن النهر ليس النهر ، والإنسان لا الإنسان

وأن حفيف هذا النجم موسيقى

وأن حقيقة الدنيا ثوت في كهف

وأن حقيقة الدنيا هي الفلسان فوق الكف (١٢٥) .

وتداخل العناصر الكونية على هذا النحو في اللغة الشعرية تجده كذلك في
(حقل السماء) ، في قوله :

وفجأة أورق في حقل السماء نجم وحيد

ورق في الصمت البليد ريش طائر فريد (١٢٦) .

وتبدو تسمية الشيء بغير اسمه الذي يطلق عليه عادة في نقل كلمة
(الأسراب) من دلالتها على جماعات الطير ، إلى الدلالة على الجماعات من
الناس كذلك ! وهو نوع من توسيع المعنى :

وفي نفس الضحى الفواح

خرجت لأنظر الماشين في الطرقات ، والساعين للأرزاق

وفي ظل الحقائق أبصرت عيناى أسراباً من العشاق

وفى لحظة

شعرت بجسدى المحموم يفيض مثل قلب الشمس
شعرت بأننى امتلأت شعاب القلب بالحكمة (١٢٧) .

وقد يقصد إلى هذا النقل - أحيانا - للتهكم أو الاستهزاء ، كتنقل كلمة
(ثغاء) التى تطلق على صوت الماعز ، واطلاقها على أصوات الندامى
والمتسكعين :

ويضحكون ضحكة بلا تخوم
ويقفر الطريق من ثغاء هؤلاء (١٢٨) .

(تاسعا) التأثير بلغة الحياة اليومية :

يختلف الشعر الحديث عن الشعر التقليدى اختلافاً شديداً فى هذه المسألة .
فالشعر الحديث - بعامة - قد تأثر بلغة الحياة اليومية تأثيراً واضحاً ، سواء على
مستوى استخدام بعض الكلمات المرتبطة بلغة الحديث اليومى ، أم على مستوى
المعبارات ونظام تركيب الجملة .

والذى لا شك فيه أن هذا الاتجاه إلى الإفادة من معجم العامية ونظم تراكيبيها ،
إنما هو انعكاس لطبيعة الموضوعات التى عالجهها هذا الشعر ؛ فقد برزت فيه قضايا
الإنسان ومشكلاته وتفصيلات حياته اليومية ، بما فيها من إحساس بالفقر
والضيق والتعقد والاضطراب الفكرى والروحى . ولم يكن مناسباً أن يعبر عن تلك
الموضوعات بلغة خطابية على طريقة الواقعية الكلاسيكية ، ولا بلغة ذاتية
محافظلة على طريقة الرومانسية ورموزها . وإنما كان من الضرورى التعبير عن تلك
الموضوعات فى إطار واقعية جديدة . فى ضوء ذلك ، كان طبيعياً أن يبحث
الشاعر الحديث عن لغة جديدة تستطيع أن تصوغ موضوعاته الحياتية الجديدة .
وقد وجد رواد هذا الشعر - ومن أبرزهم صلاح عبد الصبور - فى دعوى
ت . س . إليوت T. S. Eliot ما يتمشى مع نزعتهم . لقد انتهى إليوت إلى

صياغة قانونه المعروف الذى ينص على :
" أن الشعر يجب ألا يعتمد اعتماداً كبيراً عن اللغة العادية اليومية التى
نستعملها ونسمعها " (١٢٩) .

ولا يعنى هذا القانون بالطبع " أن يكون الشعر نفس الكلام الذى يتكلمه
الشاعر ويسمعه بحذافيره ، ولكن يجب أن يكون بينه وبين لغة الحديث فى عصره
ما يجعل سامعه أو قارئه يقول : هكذا كنت أتحدث لسو استطعت أن
أتحدث شعراً " (١٣٠) .

لقد أكد إليوت " أننا لا نريد من الشاعر أن يقتصر على المحاكاة الحرفية
لطريقته هو فى الكلام العادى ، وطريقة أسرته وأصدقائه وحيه الخاصة ، لكن ما
يجده فى هذه البيئة هو المادة الغفل التى يجب أن يصنع منها شعره " (١٣١) .

وقد تمثلت هذه الدعوى فى شعرنا الحديث بعامة تمثلاً واضحاً ؛ ويقف صلاح
عبد الصبور موقفاً وسطاً ، بين من اعتنق هذه الدعوى على حذر وتحرمز من جيل
الرواد ، مثل بدر شاكر السياب ، ومن بالغ فى تطبيقها والاعتماد عليها من
الأجيال التالية ، أمثال كمال عمار ، وفتحي سعيد وغيرها (١٣٢) . وإن كان
صلاح عبد الصبور قد مال فى ديوانيه (تأملات فى زمن جريح) ، (و) شجر
الليل (، إلى اللغة الشعرية المكثفة ، التى لاتأخذ من لغة الحياة اليومية إلا
بقدر يسير جداً .

وعلى مستوى الألفاظ المفردة تمثلن القائمة بالفاظ تتوارد فى لغة الحياة
اليومية ، وتنتأى عنها لغة الشعر التقليدى غالباً ، مثل : الاستفراغ (١٣٣) ،
ورائحة الصديد (١٣٤) ، واللهاى (١٣٥) ... إلخ ، أو ألفاظ ترتبط بمصم اللغة
العامة ، ويميل عنها الشاعر التقليدى إلى نظائرها التى لاتكاد العامة تعرفها ،
مثل : خلطة (١٣٦) ، ورق (١٣٧) ، ورساخة (١٣٨) ، والأفعال (باس
(١٣٩) ، (و) بهى (١٤٠) ... إلخ .

من ناحية أخرى ، تتكرر فى شعره عبارات التحية والوداع (١٤١) ، وعبارات

شعبية أخرى مثل (التبات والنبات) (١٤٢) ، وعبارات تفتتح بها الحكايات الشعبية ، مثل (كان يا ما كان) (١٤٣) ، ... إلخ .

أما التركيب النحوى فى شعر صلاح عبد الصبور ، فقد تأثر تأثراً واضحاً بنحو اللغة العامية . ومن الأمثلة على ذلك الحال المنفى بعد الفعل (مضى فى قوله :

ومضى ، ولا حس ولا ظل كما يمضى ملاك (١٤٤) .

وكان التركيب هنا مقيس على العبارة العامية (وراح ولا حس ولا خير) .
(وتأمل استعمال الشاعر كلمة " حس " أيضاً بعد (لا) النافية) .

ولعل هذا التأثير قد امتد كذلك إلى توالى الفعلين تالياً مباشراً ، على نحو ما فى قوله :

وقفت أمامكم ورفعت كفى قائلا : هيا
هنا إنسان ...
يريد يدبر فى فكيه ألفاظاً يدرجها إلى الإنسان (١٤٥) .

وذلك كقولنا فى العامية المصرية (عايز ينور) ، حيث يستخدم اسم الفاعل بمعنى الفعل .

وأغلب الظن أن الجمع بين (الكاف) و (مثل) فى (كمثل) ، إنما هو من تأثير لهجات الخطاب تأثيراً مباشراً .

ومن ذلك قوله :
عرفت أن قلبك الأسيان
كمثل قلبى ،

شارد يبكى على دمامة الزمان (١٤٦) .

أو قوله :

لأن الحب قهار كمثل الشعر

يرفرف فى فضاء الكون .. لاتعنو له جبهة

وتعنو جبهة الإنسان

أحدثكم - بداية ما أحدثكم - عن الحب (١٤٧) .

والحق أن الجمع بين (الكاف) و (مثل) ، أو (الكاف) و (شبه) وقع

فى الشعر العربى القديم . ومن ذلك قول الأعشى :

كميت يرى دون قصر الإنسى كمثل قذى العين يقضى بها (١٤٨)

وقوله :

كونى كمثل التى إذ غاب وافدها أهدت له من بعيد نظرة جزعا (١٤٩)

أو قوله :

والأرض حمالة لما حمل الله وما إن ترد مافصلا

يوما تراها كشه أودية الخمس ويوما أديمها نفلا (١٥٠)

ومع ذلك ، فإننى أحسب أن التأثير المباشر فى استخدامها إنما يرجع إلى لغة

الخطاب الدارجة ، التى تأتى فيها (كمثل) فى آخر الجملة عادة ، نحو : الذهب

رخس ، والدولار كمثل !

لقد ترك أسلوب الحديث اليومى والسرد أثره واضعاً فى (حجم الجملة) عند

صلاح عبد الصبور : إنها تطول حيث الاستفراق العاطفى أو التأمل الفكرى أو

نصيد التفصيلات ، وتقتصر حيث الوثبات العاطفية المفاجئة المتقطعة ، والخروج

المباشر من فكرة إلى فكرة ، دون التقيد الصارم بالتنظيم والترتيب . ولتأخذ مثلاً

على ذلك هذه الأسطر من قصيدة (شق زهران ١٨ - ١٩) :

١ - وثوى فى جبهة الأرض الضياء

٢ - ومشى الحزن إلى الأكواخ ، تتين له ألف ذراع

- ٣ - كل دهليز ذراع
٤ - من أذان الظهر حتى الليل ... يالله
٥ - فى نصف نهار
٦ - كل هذى المحن الصماء فى نصف نهار
٧ - مذ تدلى رأس زهران الوديع

.....

- ٨ - كان زهران غلاما
٩ - أمه سمراء ، والأب مولد
١٠ - ويعينيه وسامة
١١ - وعلى الصدغ حمامة
١٢ - وعلى الزند أبو زيد سلامة
١٣ - محسكا سيفاً ، وتحته الوشم نبش كالكتابة
١٤ - اسم قرية
١٥ - " دنشواى "
١٦ - شب زهران قويا
١٧ - ونقياً
١٨ - يعلأ الأرض خفيفا
١٩ - وأليفا .

فى الأسطر السابقة يمكننا - فى يسر - ملاحظة ما يلى :

- (١) تطول الجملة فى الاستهلال ، والتقديم للحكاية ، ورسم خطوطها العامة ، على نحو ما نجد فى الجزء الأول بعامة ، لاسيما الجملة الأولى والثانية ، والجملة التى تشغل السطرين ٦ ، ٧ .

- (٢) مع الانتقال المفاجئ من فكرة إلى فكرة بالإخبار والوصف ، تقصر الجملة ، وتبنى - حينئذ - من وحدتين أو ثلاث وحدات صرفية ، كالجمل : أمه سمراء - الأب مولد - يعينيه وسامة - على الصدغ حمامة الخ .

- (٣) (القطع) بين عناصر الجملة : وهنا القطع كالوقفة القصيرة التى يقفها

المتحدث للتفكير وتصيد ما نقص من كلامه . ونجد ذلك فى قوله : شب زهران قوياً - ونقياً ، يطأ الأرض خفيفاً - وأليفاً .

(٤) صياغة التشبيه البليغ عن طريق (القطع) أو الفصل بين المشبه والمشبّه به ، كما نرى فى السطر الثانى ، الذى يبدو كقولنا : (آدى محمد ماشى هناك ، أسد يهز الأرض) ١

(٥) فى هذه الجمل القصيرة المتوالية يحتزل ما يمكن اختزاله أو إسقاطه من وحدات صرفية اعتماداً على دور السياق فى الإفهام والتوصيل . ومن ذلك الضمائر وحروف العطف والأسماء الموصولة ، أى الأدوات اللغوية الرابطة . ويبدو ذلك فى العبارات : تحت الوشم - نبش كالكتابة - اسم قرية - دنشواى ، فى مقابل : نبش كالكتابة هو (بمثابة) اسم قرية (تدعى) دنشواى .

(٦) الحرص على إفهام السامع : ويبدو ذلك هنا فى قوله : " فى نصف نهار " بعد قوله " من أذان الظهر حتى الليل " ، لتحديد المدة الزمنية تحديداً واضحاً .

(٧) إعادة بعض العبارات وتكرارها بهدف التوضيح والتأكيد كذلك ، على نحو ما نفعل فى حديثنا الحى ، ويتجلى ذلك هنا فى إعادة عبارة (فى نصف نهار) . وقد تكرر بعض الكلمات بهدف التفصيل والإضافة ، كتكرار كلمة (ذراع) .

ويبدو التكرار فى شعر صلاح عبد الصبور أكثر جرأة : حين تتكرر الكلمات السياقية contextual words (١٥١) فى أسطر متوالية توالياً مباشراً ، على نحو ما نجد فى قوله مثلاً :

وجه حبيبى خيمة من نور

شعر حبيبى حقل حنطة

خدا حبيبى فلقتا رمان

جيدا حبيبى مقلع من الرخام

نهذا حبیبی طائران توأمان أزغبان
حضن حبیبی واحة من الكروم والعطور
الكنز والجنة والسلام والأمان
قرب حبیبی (١٥٢) .

وهذه الأبيات - كما يقول الدكتور محمد النويهي - تستثير نظائرها من الصور والأنغام في شعرنا الدارج ، من أمثال : عيون غزلان . وشعرها .. سبل جمال ، ومناخيرها .. نبقة من الشام ، وحنكها .. خاتم سليمان ، وسنانها .. لولى ومرجان ، ورقبتها .. بلاط حمام ، وصدرها .. فحلين رمان (١٥٣) . كذلك ، فقد لاحظ الدكتور النويهي - وهي ملحوظة ذكية صائبة - * أن كلمة (حبیبی) التي تتكرر في الأبيات لها نبرة مختلفة تماماً عن نبرة كلمة (الحبيب) ، حين تأتي في الشعر المقلد . فنبرتها هنا هي النبرة الحية الساخنة التي نسمعها في كلامنا في الواقع ، وفي الجيد من أغانيها * (١٥٤) .

وينبغي الإشارة هنا إلى أن تمثل لغة الحديث اليومي على هذا النحو ، قد زود شعر صلاح عبد الصبور بقيمة أسلوبية إضافية ، تبدو في المناسبة الذكية الواعية بين طبيعة الموضوعات وطبيعة اللغة المستخدمة للتعبير عن تلك الموضوعات . وفي ديوانيه (تأملات في زمن جريح) و (شجر الليل) ، اللذين يغلّب عليهما الطابع الصرفي الفلسفي التأملی ، يضعف التأثير بلغة الحياة اليومية إلى حد كبير ، وإن ظل النسيج العام لشعره مصطبغاً بهذه اللغة . وفي الحالين : التمثل في الدواوين الأخرى ، وضعفه في هذين الديوانين ، تبقى المناسبة كامنسة - باختصار - في مراعاة الحدث الكلامي speech-event للمقام speech-situation ، أو بالعبارة المشهورة : مراعاة الكلام لمقتضى الحال .
أو ليس ذلك جوهر البلاغة ؟

(عاشراً) التكرار وقيمه الأسلوبية :

يعد التكرار repetition ظاهرة لغوية من حيث اعتماده - في صورته البسيطة

والمركبة - على العلاقات التركيبية syntagmatic relations بين الكلمات والجمل . وهو يعد - فى علو معدلات تكراره - وسيلة بلاغية rhetorical de- vice ذات قيم أسلوبية مختلفة .

ويمكننا - وفقاً للتصنيف العام عند أولمان (١٥٥) - التمييز بين نمطين أساسيين للتكرار فى شعر صلاح عبد الصبور :

(الأول) التكرار البسيط simple repetition .
(والآخر) الأنماط المركبة للتكرار complex patterns of repetition .
وإذا كان هذا التصنيف يجرى على أساس تركيبى ، فإن لكل نمط مما سبق صوراً بلاغية أخرى .

أما النمط الأول ، فيمكن أن نجعله لتكرار الكلمة - أيا كان الجنس الصرفى الذى تنتمى إليه - فى جملة واحدة أو فى عدة جمل متوالية . ويمكننا - على أساس شكل التكرار وقيمه الأسلوبية معا - أن نجد لهذا النمط فى شعر صلاح عبد الصبور صوراً صغرى متعددة :

(١) تكرار الكلمة - السياق contextual-word ، على نحو ما رأينا فى تكرار كلمة (حبيبى) مثلاً فى قصيدة (أغنية حب) السابقة . وتبدو قيمته هنا فى إبراز أهمية الكلمة المكررة فى السياق ، وجعلها بمثابة (المركز) الذى يدور حوله الحديث .

وقد تلعب الكلمة - السياق دوراً أخطر من ذلك ، فتكون كالتفهمة الأساسية key-note التى تصور المشهد بكامله ، وتعبّر عن جو القصيدة العام . ومن ذلك تكرار كلمة (حياة) فى قوله :

وأنى السيف مسروراً وأعداء الحياة
صنعوا الموت لأحباب الحياة
وتدلى رأس زهران الوديع

قريتى من يومها لم تأتمم إلا الدموع
قريتى من يومها تأوى إلى الركن الصديق
قريتى من يومها تخشى الحياة
كان زهران صديقا للحياة
مات زهران وعيناه حياة
فلماذا قريتى تخشى الحياة ؟ (١٥٦) .

ويعرف هذا النمط - على المستوى التركيبى الخاص - باسم Epipher أى تكرار اللفظ فى نهاية عدة جمل أو أجزاء من الجمل Satzteile يتلو بعضها بعضاً توالياً غير مباشر (١٥٧) .

ولكننا نلاحظ - من ناحية أخرى - تكرار (قريتى ...) لارتباط الكلمة - السياق بها ، أو لارتباطها بالكلمة السياق . وتكرارها هنا جاء فى بداية عدة جمل متوالية ؛ وهنا الشكل يعرف باسم Anapher (١٥٨) .

فإذا انتقلنا إلى التفسير الأسلوبى ، رأينا أن كلمة (حياة) قد تكررت فى الأسطر التسعة السابقة ست مرات . وهى لاتلعب دورها هنا أساساً من مجرد التكرار العددي ، وإنما هى التى تقوم بدور (المقابل) للحالة الشعورية المسيطرة . إن الخوف هنا ليس خوفاً من الموت ، كما تقضى الطبيعة الإنسانية ، وإنما هو خوف من الحياة . ولذلك يركز الشاعر على كلمته المكررة للحض على البقاء والترغيب فى الحياة ، ونفى الخوف منها . وقد عبر الشاعر عن ذلك بوسائل بلاغية مختلفة :

(أ) المقابلة بين أعداء الحياة وأحاب الحياة .

(ب) التعلق بالحياة وأسبابها وإن تسلط الموت ، ويبدو ذلك فى عبارة :
مات زهران وعيناه حياة .

(و) زهران (هنا هو الرمز الذى يجسد معانى الصراع ضد الموت) ولاحظ
إيثار " العينين " هنا .)

(ج) الاستنكار والتوبيخ فى عبارة :
فلماذا قريتى تخشى الحياة ؟
ومن الأمثلة على هذا النمط كذلك كلمة (انكسار) فى قوله :

هجم التتار
ورموا مدينتنا العريقة بالدمار

.....

والأنف مختنق الغبار
وهناك مركبة محطمة تدور على الطريق
والخيل تنظر فى انكسار
الأنف يهمل فى انكسار
العين تدمع فى انكسار
والأذن يلسعها الغبار (١٥٩) .

هنا يسيطر مشهد الدمار الذى ألحقه التتار بتلك المدينة العريقة ، وتسهم كلمة
(انكسار) هنا فى تعميق الحالة الشمورية المسيطرة : وهى الحقد والثورة
والغضب لهذا الدمار ، لا بدالاتها فحسب ، بل يتكرارها كذلك فى جمل قصيرة
متوالية ، لتصوير الانفعال الحاد بهذا المشهد .

ولاشك أن هنالك وسائل تعبيرية أخرى مساعدة ، هى :

(أ) إهمال واو العطف فى الجمل المشتملة على الكلمة المكررة ، على نحو
يظهر التوالى المفاجئ السريع لجزئيات المشهد .

(ب) الإخبار فى هذه الجمل المتوالية بالفعل المضارع ، الذى يقوم بوظيفة
تصوير الحدث واستحضاره :

الخيل تنظر - الأنف يهمل - العين تدمع .

(ج) اشتغال كلمة (انكسار) ذاتها على الرأى فى آخرها : وهو يوصف بأنه

(صوت مكرر) .

(٢) تكرار الكلمة للتعبير عن انفعال معين ، بدلاً من التعبير على نحو منطقي يحكمه (الحصر) المفرغ . إنه - كما يقول فندريس - تعبیر عن الانفعال الذي يصحب التعبير عن عاطفة قد دفعت إلى أقصاها (١٦٠) . هذه العاطفة لا يناسبها - حينئذ - الحد والحصر والتقييد . وهو يعد العبارة بزيادة في القوة ، ويدل على الوفرة ومجازة الحد المألوف . ويمكننا أن نسمى هذا النوع باسم (التكرار الانفعالي) . ومن أمثلته تكرار الفعل (تسيل) في قول الشاعر :

ومات أبى ، والدموع تسيل على وجنتيه
وفى كفه مزقة من رداء حرير (١٦١) .

أو تكرار الفعل (صفر) في قوله :
في قلب العاجز ماذا يلقي العاجز
ماذا يهب العريان إلى العريان
إلا الكلمة
والجلسة في الركن الثاني ،
قزمين ودودين
صفرا صفرا ، حتى دقا (١٦٢) .

وذلك في مقابل (تسيل في غزارة ، أو غزيرة ، أو تظل تسيل ، ونحو ذلك) ، أو (صفرا جداً) ونحوه ، مما لا يخفى ما فيه من (فتور) في الإحساس . و (نثرية) في الصياغة .

أما التكرار المركب ، فله كذلك عدة صور فرعية منها :

(١) تكرار عبارة أو جملة بذاتها ، أو إعادة صياغتها مرة أخرى عن طريق التغيير في العلاقات التركيبية بين عناصر الجملة ، بالتقديم أو التأخير أو الحذف أو الإضافة ... الخ . ومن النوع الأول ، وهو الشائع في شعر صلاح عبد الصبور ، وفي الشعر الحديث بعامه ، لا سيما في نهاية المقاطع أو نهاية القصيدة

(التى تكون غالبا جملة المطلع) قوله :

أين أعلق تذكاراتى
والحائط منهار ؟
أين أسمر حزنى ، شفى
أفراحى ، ولهى ، لهنى
والحائط منهار ؟ (١٦٣) .

حيث يكون تكرار الجملة الحالية (والحائط منهار) كالنور العالى الذى يقوم
بوظيفة التحذير والتنبيه حين يكون الإحساس بالتردد والحيرة . ولاشك أن فى
هذه الأسطر عوامل لغوية مساعدة لنقل هذا الإحساس ، كالاتفهام ، وتزاحم
الكلمات الدالة على إحساسات متناقضة .

وقد لا تتكرر الجملة بذاتها أحيانا ، وإنما يعتورها التغير اللفظى الذى يعكس
التغير فى الشعور والانفعال ، أو بعبارة أخرى ، يعتورها التعديل اللغوى الذى
يعكس التعديل فى مسار العاطفة ، كقوله :

جارتى مدت من الشرفة جبلا من نغم
نغم قاس ، رتيب الضرب ، متزوف القرار

.....

بيتنا ياجارتى بحر عميق
بيتنا بحر من العجز رهيب وعميق (١٦٤) .

فقد عدل التركيب (بحر عميق) للإحساس بنقصان ما يلزم التعبير عنه ،
وهو تحديد جنسه ووصفه بصفة أخرى .

وقد يأخذ هذا النوع من التكرار صورة أخرى ، هى التكرار لا للحاجة إلى
الإضافة والتعديل ، بل للرغبة فى التأكيد ، كقوله :

طفلتنا الأول قد عاد إلينا

بعد أن تاه عن البيت سنينا

.....

كان طفلا عندما فر عن البيت وولى
من سنين عشرة ، ذات مساء ، كان طفلاً (١٦٥) .

فلاشك أن (كان طفلا) الثانية ليست فضلة أو زائدة عن الحاجة ؛ لأنها ليست (كان طفلا) الأولى ؛ فبالرغم من أنها هي (كان طفلا) الأولى فى اللفظ ، إلا أنها ليست هي (كان طفلا) الأولى فى المعنى ، فإذا كانت الأولى لمجرد الإخبار ، فالثانية وسيلة بلاغية للتأكيد . وهي أبلغ من أية وسيلة نحوية أخرى للتأكيد .

(٢) ويدخل فى التكرار المركب كذلك تكرار الجملة على نحو يختلف عما سبق . فالانتباه هنا لا يتجه إلى الجملة المكررة بأسرها بقدر ما يتجه إلى التصرف فى تغيير موقع إحدى كلماتها ووظيفتها النحوية . ويعرف هذا النمط باسم التكرار عن طريق التلاعب اللفظي . ومن ذلك قول صلاح عبد الصبور :

أنا رجعت من بحار الفكر دون فكر
قابلتى الفكر ، ولكنى رجعت دون فكر
أنا رجعت من بحار الموت دون موت
حين أتانى الموت ، لم يجد لدى ما يميت
وعدت دون موت (١٦٦) .

فالجملتان المكرتان هنا هما :

رجعت دون فكر

و

رجعت / عدت دون موت

وأحسب أن انتباهنا لا يوجه هنا إلى تكرار هاتين الجملتين بكاملهما ، بقدر ما يوجه إلى التلاعب اللفظي بكلمة (فكر) فى الأولى ، و (موت) فى الثانية

(لاحظ التمهيد لتكرار الجملة الأولى ب : قابلى الفكر ، والتمهيد لتكرار الثانية ب : حين أتانى الموت ... إلخ) .

وقد يأخذ التكرار عن طريق التلاعب اللفظى Wiederholung mit Hilfe von Wortspielen صورة فرعية أخرى ، حيث تظهر الكلمات هنا تشابهاً صوتياً ، وأصلاً اشتقاقياً واحداً ، مع اختلافات صرفية (١٦٧) .

ومن ذلك قوله :

وأعلم أنكم كرماء

وأنكم تحبون القريض وأهله الشعراء

وأنكم ستفتفرون لى التقصير عن سبق إلى تعبير

وعن تدوير ما يمتد فى الدنيا إلى كلمات

.....

وعن تنعيم هذا الزمن الموحش موسيقى

وعن وحشة موسيقى السماء بقلبي الموحش (١٦٨) .

(٣) ومن التكرار المركب أيضا هذا النمط الذى يشبه (الفلاش باك - flash back) . وتقدم لنا قصيدة (أبى) هذا النوع : فهى تبدأ بجملة تلخص جوهر الحدث الذى تحكيه أو خلاصته . ثم تتوالى الجمل الأخرى التى تصور أحده شاهد ، فإذا ما انتهت تلك الجمل ، تكررت الجملة الأولى ، ثم يستأنف مشهداً آخر جديداً ، وهكذا . والجملة المكرومة معطوفة بالواو على محذوف ، ويعبر عن ذلك بالنقط الثلاث . والمحذوف هو - بطبيعة الحال - الحكاية بكاملها التى حكىها لنا بعد ذلك تفصيلاً فى مشاهدتها المختلفة .

: تبدأ القصيدة بجملة :

..... وأتى نعى أبى هذا الصباح

ثم تتوالى جزئيات المشهد الأول :

نام فى الميدان مشجوج الجبين

حوله الذئبان تعرى والرياح

ورفاق قبله خاشعين

وبأقدام تجر الأحذية
وتدق الأرض في وقع منفرد
طرقوا الباب علينا
فتتكرر هذه الجملة :
وأنتى نعى أبى (١٦٩) .

وهكذا بعد انتهاء كل مشهد . والمشهد الواحد هنا كالقصة أو الفيلم
السينمائي . وليست الجملة التى يبدأ بها أول الخيط . ولكنها آخره المقلوب .

(٤) ومن أنماط التكرار المركب بالإضافة إلى ما سبق ، ما يمكن أن نسميه
باسم (التكرار التصويرى) ، قياساً على (الموسيقى التصويرية) ، حيث يلعب
تكرار الجملة اللغوية عند الشاعر دور الموسيقى التصويرية بعينه فى الفيلم
السينمائي . ولنتأمل مثلاً على ذلك تكرار (مطر يهيم ، ويرد ، وضباب
فى قوله :

كان فجراً موغلاً فى وحشته
مطر يهيم ، ويرد ، وضباب
ورعود قاصفة
قطرة تصرخ من هول المطر
وكلاب تتعاوى
مطر يهيم ، ويرد ، وضباب (١٧٠) .

فالأصوات تتوالى : قصف الرعود ، وصراخ القطرة ، وعواء الكلاب . وكل
صوت منها يعبر عن حدث جديد ، أما الخلفية فلاجديد فيها ولا تغيير ؛ فمازال
المطر يهيم ، ومازال البرد والضباب .

(٥) وهناك نمط آخر طريف للتكرار يختلف عما سبق ، يتمثل فى المحافاة
على الجملة الأساسية مع اختزال أحد مكونات الجملة المكررة فى كل سطر حتى

تتلاشى ، ثم يبدأ (العد التنازلى) لمكونات الجملة الرئيسية ، حتى تنتهى
بأصفر مكوناتها التى يسمح بها النظام النحوى . ونجد ذلك فى قول صلاح عبد
الصبور :

أرتد إلى هذى الفكرة كل مساء
مثل صدى يرتد إلى صوت

.....

تبغى أن تعرفها يا جاسوس الوقت ؟
لا ، إنى أكتمها عنك
بل إنى فى الحق
لا أعرف كيف أعبر عنها لك
لاشئ يعينك لاشئ يعينك
لاشئ يعينك لاشئ يعين
لاشئ يعينك ، لاشئ
لاشئ يعينك
لاشئ
لا ... (١٧١) .

وأحسب أن هذا النمط من التكرار ليس (تشكيلاً بصرياً) مجرداً ، وإنما هو
رسيلة تعبيرية وموسيقية مهمة ؛ إنه يشبه - إلى حد كبير - (القفلة
لموسيقية) التى تسبق ، أو يهد لها ، باختزال مدة (الاستغراق الزمنى) للجملة
لموسيقية كاملة ؛ فتكون النغمة هادئة ، بطيئة ، متكررة ، حتى تنتهى الجملة
بأصفر وحداتها النغمية .

وأود أن أشير هنا إلى محاولة الشعر الحديث استغلال طريقة الكتابة فى جعلها
رسيلة إيضاحية لأداء جزء معين من القصيدة على النحو الذى يريده الشاعر ؛
أنشترك معه فيما يحس به . ومن أمثلة ذلك فى شعر صلاح عبد الصبور قوله :
أحسن أنى خائف ،

وأن شيئاً فى ضلوعى يرتجف
وأنتى أصابنى العى . فلا أبين
وأنتى أوْشك أن أبكى
وأنتى ،
سقطت ،

فى ،

كمين (١٧٢) .

فلاشك أن الفصل بين الكلمات التى تتألف منها الجملة على هذا النحو
وانفراد كل كلمة منها بسطر كامل ، على غير ما هو مألوف ، بل على غير
ما يسمح به النظام النحوى العادى ، إنما هو (كالتصوير البطئ) لحدث السقوط
حيث يكون من الضرورى هنا أن نقرأ كل كلمة من تلك الكلمات ، بإشباع أصوات
اللين ، والوقوف عليها وقفة قصيرة .
وهكذا يجعل الشاعر من طريقة الكتابة عنصراً أسلوبياً تعبيرياً خارجياً ، أو
لا يعتمد على اللغة ذاتها . إنه تصوير - بالكتابة - للمدة الزمنية التى تتخلل
النطق بهذه الكلمات عندما (يقتضى الحال) نطقها على هذا النحو .

الهوامش

(١) انظر :

Seidler , Herbert , Allgemeine Stilistik , Zweite Auflage , Goettingen
(1963) , S. 58 .

(٢) انظر فى ذلك بالتفصيل :

Enkvist , Nils Erik , Linguistic Stylistics , Mouton , The Hague-Paris
(1973) p. 25 .

(٣) انظر :

Enkvist , p. 34 .

(٤) المرجع السابق ص ٢٦ ، ٢٧ .

(٥) المرجع السابق ص ٣٤ .

(٦) فى تفصيل ذلك انظر :

Seidler , S. 74 .

(٧) يتصرف عن المرجع السابق ، ص ٧٢ ، ٧٣ .

- (٨) صلاح عبد الصبور : أغنية ولاء . الأعمال الكاملة . دار العودة - بيروت . طبعة أولى (١٩٧٢) ص ١٠١ .
- (٩) أقول لكم . أحبك . ص ١٤٦ .
- (١٠) أقول لكم . الظل والصليب . ص ١٥٠ . وأنظر أمثلة أخرى ص ٢٤١ . ٢٤٢ . ٢٤٣ .
- ٢٥١ . ٢٥٨ . ٣١١ . ٣١٢ . ٣٢٠ . ٣٢١ . ٣٣١ . ٣٤٠ .
- (١١) أحلام الفارس القديم . ديوان أحلام الفارس القديم . ص ٢٤٢ - ٢٤٤ . وقارن . ص ٩٥ . ٢٤٤ .
- (١٢) أحلام الفارس القديم . أغلى من الميرين . ص ٢٤١ .
- (١٣) الناس في بلادى . ذكريات . ص ٥٥ .
- (١٤) الناس في بلادى . الشهيد . ص ٩٨ .
- (١٥) أقول لكم . الحرية والموت . ص ١٦٧ .
- (١٦) الناس في بلادى . أناشيد غرام . ص ٧١ . وأنظر أيضا ص ٧٧ من القصيدة نفسها .
- (١٧) انظر ص ٦٨ . ٨٦ . ٨٧ . ٢٤٣ .
- (١٨) انظر ص ٨٥ .
- (١٩) انظر ص ١٧٠ .
- (٢٠) انظر ص ٣٠٣ . ٣٠٥ .
- (٢١) انظر ص ١١٨ . ٣١٠ . ٣٣٢ .
- (٢٢) انظر ص ١٧٥ .
- (٢٣) الناس في بلادى . الرحلة . ص ٤٤ .
- (٢٤) انظر ص ٦٨ .
- (٢٥) انظر ص ٧٥ .
- (٢٦) انظر ص ٧٨ .
- (٢٧) انظر ص ٨٢ .
- (٢٨) انظر ص ٧٥ .
- (٢٩) الناس في بلادى . مرتفع أبدا . ص ٨٩ .
- (٣٠) الدكتور / سعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية . دار الفكر العربى . الطبعة الثانية ١٤٠٤ - ١٩٨٤) ص ٦٥ .
- وعن التصريف بالمعادلة واستخداماتها انظر ص ٥٩ وما بعدها .
- (٣١) المرجع السابق . ص ٦٥ .
- (٣٢) الناس في بلادى . الملك لك . ص ٥٨ . ٥٩ .
- (٣٣) الناس في بلادى . رسالة إلى صديقة . ص ٧٨ .
- (٣٤) اللغة . ترجمة عبد الحميد النواظلى ومحمد القصاص . مكتبة الأنجلو المصرية ص ٢٠١ .
- (٣٥) Fleischer , Wolfgang-Michel , Georg , Stilistik der deutschen Gegenwartssprache , Leipzig (1977) , S. 101 .
- (٣٦) المرجع السابق ص ١٠٢ .

- (٣٧) المرجع السابق ص ١٠٣ .
- (٣٨) أقول لكم ، كلمات لاتعرف السعادة ، ص ١١٥ .
- (٣٩) أقول لكم ، الحرية والموت ، ص ١٦٩ .
- (٤٠) الناس في بلادي ، أناشيد الغرام ، ص ٧٠ .
- (٤١) شجر الليل ، فصول متزعة ، ص ٤٧ ، ٤٨ .
- (٤٢) الأعمال الكاملة ، ديوان أنشودة المطر ، سربوس في باهل ، ص ٤٨٣ .
- (٤٣) الناس في بلادي ، أبي ، ص ٢٣ ، ٢٤ .
- (٤٤) الناس في بلادي ، أبي ، ص ٢٦ .
- (٤٥) تأملات في زمن جريح ، حديث في المقهى ، ص ٣١٩ ، ٣٢٠ .
- (٤٦) الناس في بلادي ، رحلة في الليل ، ص ٧ .
- (٤٧) الناس في بلادي ، رحلة في الليل ، ص ٨ .
- (٤٨) الناس في بلادي ، سأقتلك ، ص ٩٤ .
- (٤٩) الناس في بلادي ، السلام ، ص ٣٤ .
- (٥٠) Seidler , S. 148 .
- (٥١) الناس في بلادي ، السلام ، ص ٣٣ .
- (٥٢) أحلام الفارس القديم ، أغلى من الميرون ، ص ٢٤٠ .
- (٥٣) الناس في بلادي ، رسالة إلى صديقة ، ص ٨٠ .
- (٥٤) الناس في بلادي ، أناشيد غرام ، ص ٧٦ .
- (٥٥) الناس في بلادي ، الملك لك ، ص ٥٨ .
- (٥٦) أقول لكم ، كلمات لاتعرف السعادة ، ص ١١٥ .
- (٥٧) أحلام الفارس القديم ، أحلام الفارس القديم ، ص ٢٤٣ .
- (٥٨) الناس في بلادي ، الملك لك ، ص ٦٠ .
- (٥٩) أقول لكم ، العائد ، ص ١٣٤ .
- (٦٠) أحلام الفارس القديم ، أغنية الليل ، ص ٢٠٠ .
- (٦١) الناس في بلادي ، هجم التتار ، ص ١٥ ، ١٦ .
- (٦٢) أقول لكم ، الظل والصليب ، ص ١٥٣ .
- (٦٣) الناس في بلادي ، الحزن ، ص ٣٧ .
- (٦٤) أقول لكم ، العائد ، ص ١٣٥ .
- (٦٥) أحلام الفارس القديم ، أغلى من الميرون ، ص ٢٣٩ .
- (٦٦) شجر الليل ، ٤ أصوات ليلية ، ص ٨٥ .
- (٦٧) شجر الليل ، ٤ أصوات ليلية ، ص ٨٢ .
- (٦٨) أحلام الفارس القديم ، الحب في هذا الزمان ، ص ٢٢٢ .
- (٦٩) أقول لكم ، الحب ، ص ١٦٢ .
- (٧٠) الناس في بلادي ، أغنية حب ، ص ٦٨ .

- (٧١) أحلام الفارس القديم ، الصمت والجناح ، ص ٢١٧ .
- (٧٢) شجر الليل ، ٤٠ أصوات ليلية للمدينة الثالثة ، ص ٧٩ .
- (٧٣) شجر الليل ، البحث عن وردة الصقيع ، ص ٢٥ .
- (٧٤) تأملات في زمن جريح ، عود إلى ماجرى ذلك المساء ، ص ٢٨٩ ، ٢٩٠ .
- (٧٥) انظر ديوانه ، دار العودة ، بيروت (بدون تاريخ) شاعر الشهور ، ص ٣٧٠ .
- (٧٦) انظر رواء الضمام ، الأعمال الكاملة ، دار الشروق ، طبعة أولى (١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م) ، ص ٩٧ .
- (٧٧) ديوانه ، شرح وتعليق الدكتور شاهين عطية ، دار صعب ، بيروت (بدون تاريخ) ، ص ٩٦ .
- (٧٨) ديوانه ، تحقيق عمر محمد الأسعد ، دار الفكر ، طبعة أولى (١٩٦٩) تصيدة (حتى) ١٣ بيتاً (= ب) ٣ صفحة (= ص) ١٥٩ .
- (٧٩) ديوانه ، ١٦٩/٢١/١٤ .
- (٨٠) رواء الضمام ، ص ١١ .
- (٨١) ديوانه ، بشرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي ، صاحب الأصمى ، تحقيق الدكتور عبد القدوس أبو صالح ، دمشق (١٩٧٢ - ١٩٧٣) ، ٩٨٩/١٤/٣٠ .
- (٨٢) الشوقيات ، المكتبة التجارية الكبرى ، مصر ، ج ١ (١٩٧٠) ص ٤٢ ، ص ٤٢ .
- (٨٣) أقول لكم ، أغنية خضراء ، ص ١٢٦ .
- (٨٤) أقول لكم ، الألفاظ ، ص ١٢٠ .
- (٨٥) تأملات في زمن جريح ، استطراد أعترف عنه ، ص ٢٨٣ .
- (٨٦) Behrmann , Alfred , Einfuchung in die Analyse von Verstexten , 2., Auflage , Sammlung Metzler Bd. 89 , Stuttgart (1974) S. 53 .
- (٨٧) انظر مثلاً : أسرار البلاغة لميد القاهر المبرجاني ، شرح وتعليق الدكتور محمد عبد المنعم خنجاوي ، مكتبة القاهرة ، ج ٢ ، ص ٢٢٠ ، ٢٥٨ ، ٢٧٠ ، ٢٨٦ وقارن : التلخيص في علوم البلاغة ، للقرويني ، ضبطه وشرحه : عبد الرحمن البرقوقي ، المكتبة التجارية الكبرى بمصر ، ص ٢٩٥ .
- (٨٨) أحلام الفارس القديم ، أغنية إلى الله ص ٢٠٨ .
- (٨٩) Ullmann , Stephen , Meaning and Style , Oxford (1973) p. 60 .
- (٩٠) شجر الليل ، تقرير تشكيلي عن اللبلة الماضية ، ٩٨ .
- (٩١) أحلام الفارس القديم ، أغنية إلى الله ، ص ٢٠٥ ، ٢٠٦ .
- (٩٢) أقول لكم ، العائد ، ص ١٣٤ .
- (٩٣) الناس في بلادى ، سأقتلك ، ص ٩٦ .
- (٩٤) أحلام الفارس القديم ، رسالة إلى سيده طيبة ، ص ٢٢٤ .
- (٩٥) أقول لكم ، أغنية خضراء ، ص ١٢٧ .
- (٩٦) الناس في بلادى ، السلام ، ص ٣٣ .
- (٩٧) الناس في بلادى ، الحزن ، ص ٣٩ .

- (٩٨) الناس في بلادى ، سأقتلك ، ص ٩٧ .
- (٩٩) أحلام الفارس القديم ، أغلى من العيون ، ص ٢٣٩ .
- (١٠٠) تأملات في زمن جريح ، استطراد أعترف عنه ، ص ٢٨٣ .
- (١٠١) أقول لكم ، كلمات لاتعرف السعادة ، ص ١١٥ .
- (١٠٢) شجر الليل ، ٤ أصوات ليلية ، ص ٧٩ .
- (١٠٣) أحلام الفارس القديم ، رسالة إلى سيدة طيبة ، ص ٢٢٤ .
- (١٠٤) الناس في بلادى ، السلام ، ص ٣٣ .
- (١٠٥) أحلام الفارس القديم ، أغنية إلى الله ، ص ٢٠٦ .
- (١٠٦) الناس في بلادى ، سأقتلك ، ص ٩٧ .
- (١٠٧) أحلام الفارس القديم ، لوركا ، ص ٢٢٩ .
- (١٠٨) ديوانه : ٣١٥/١٥/١٠ .
- (١٠٩) ديوانه ، تحقيق الدكتور إحسان عباس ، نشر وتوزيع دار الثقافة ، بيروت (١٩٩٣) .
- ١٣/٥/٤ .
- (١١٠) ديوانه ، ٢٦١ ، ٢٨٨ .
- (١١١) ديوانه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد طاهر الجبلوى ، دار المعارف ، سلسلة ذخائر العرب (٥٣) (١٩٧٧) ، ص ٥٤ ، ١٦١ .
- (١١٢) ديوانه ، ص ٧٨ .
- (١١٣) ديوانه : ٢٤/١٨/٨ .
- (١١٤) شجر الليل ، ٤ أصوات ليلية للمدينة المتألمة ، ص ٨٣ .
- (١١٥) أحلام الفارس القديم ، أغنية إلى الله ، ص ٢٠٨ .
- (١١٦) أحلام الفارس القديم ، المخرج ، ص ٢٣٦ .
- (١١٨) تأملات في زمن جريح ، زيارة الموتى ، ص ٣١٤ .
- (١١٩) تأملات في زمن جريح ، انتظار الليل والنهار ، ص ٣٠٤ .
- (١٢٠) أحلام الفارس القديم ، مذكرات الصوفي بشر الحافي ، ص ٢٦٦ .
- (١٢١) تأملات في زمن جريح ، زيارة الموتى ، ص ٣١٦ .
- (١٢٢) تأملات في زمن جريح ، انتظار الليل والنهار ، ص ٣٠٢ .
- (١٢٣) أحلام الفارس القديم ، أغنية إلى الله ، ص ٢٠٧ ، ٢٠٨ .
- (١٢٤) الناس في بلادى ، رحلة في الليل ، ص ٨ .
- (١٢٥) أقول لكم ، القديس ، ص ١٧٦ .
- (١٢٦) أحلام الفارس القديم ، الصمت والجناح ، ص ٢١٧ ، ٢١٨ .
- (١٢٧) أقول لكم ، القديس ، ص ١٧٧ .
- (١٢٨) الناس في بلادى ، رحلة في الليل ، ص ٨ .
- (١٢٩) من مقالاته : موسيقى الشعر ، التي ترجمها الدكتور محمد التريهي في كتابه (قضبة الشمر الجديد ، مكتبة الحانجي ، دار الفكر ، طبعة ثانية (١٩٧١) ، ص ١٩) .

- (١٣٠) المرجع السابق ص ٢١ .
- (١٣١) المرجع السابق ص ٢٢ .
- (١٣٢) انظر دراسة لى فى هذا الموضوع بعنوان : لغة الحياة اليومية وتأثيرها فى البناء اللغوى للشعر الحر ، مجلة إبداع ، العدد السابع ، يوليه (١٩٨٦) ، ص ٢٥ - ٣٠ .
- (١٣٣) تأملات فى زمن جريح ، استطراد أعتذر عنه ص ٢٨٢ .
- (١٣٤) الناس فى بلادى ، هجم التتار ، ص ١٦ .
- (١٣٥) تأملات فى زمن جريح ، مراثية رجل تافه ، ص ٣١ .
- (١٣٦) أحلام الفارس القديم ، مذكرات الملك عجيب بن الحبيب ، ص ٢٥٩ .
- (١٣٧) أحلام الفارس القديم ، مذكرات الملك عجيب ، ص ٢٥٩ .
- (١٣٨) تأملات فى زمن جريح ، مراثية رجل تافه ، ص ٣١ .
- (١٣٩) تأملات فى زمن جريح ، مراثية رجل تافه ، ص ٣١ .
- (١٤٠) تأملات فى زمن جريح ، مراثية رجل تافه ، ص ٣١ .
- (١٤١) انظر أمثلة ص ٧ ، ٨ ، ١٣ ، ٢٩٦ .
- (١٤٢) الناس فى بلادى ، رحلة فى الليل ، ص ١٢ .
- (١٤٣) الناس فى بلادى ، شفق زهران ، ص ٢٠ .
- (١٤٤) الناس فى بلادى ، السلام ، ص ٣٤ .
- (١٤٥) أقول لكم ، من أنا ، ص ١٥٩ .
- (١٤٦) شجر الليل ، وقال فى الفخر ، ص ٩٣ .
- (١٤٧) أقول لكم ، الحب ، ص ١٦١ ، وأنظر أمثلة أخرى : الناس فى بلادى ، رسالة إلى صديقة ، ص ٨٢ .
- (١٤٨) دهبونه ، دار صادر - بيروت (١٩٦٦) ، ص ٢٥ .
- (١٤٩) المرجع السابق ، ص ١٠٦ .
- (١٥٠) نفسه ، ص ١٧ .
- (١٥١) وهى الكلمات التى يرتبط معدل تكرارها بموضوع العمل اللغوى ذاته ، ولا تمثل ميلا أسلوبياً أو نفسياً :

Ullmann , Stephen , Meaning and Style , p. 73 .

- (١٥٢) الناس فى بلادى ، أغنية حب ، ص ٦٧ .
- (١٥٣) قضية الشعر الجديد ، ص ١٠٥ .
- (١٥٤) المرجع السابق ، ص ١٠٥ .
- (١٥٥) Ullmann , Stephen , Op. cit., p. 61 .
- (١٥٦) الناس فى بلادى ، شفق زهران ، ص ٢٢ .
- (١٥٧) Fleischer-Michel , Stilistik , S. 168 .
- (١٥٨) المرجع السابق ، ص ١٦٨ .
- (١٥٩) الناس فى بلادى ، هجم التتار ، ص ١٤ - ١٥ .
- (١٦٠) فنلوس ، اللغة ص ١٩٩ .

- (١٦١) أحلام الفارس القديم ، مذكرات الملك عجيب بن الحصب ، ص ٢٥٥ .
 (١٦٢) تأملات في زمن جريج . يانجيس .. يانجيس الأوحى ، ص ٣٣٣ .
 (١٦٣) شجر الليل ، تأملات ليلية (المقطع الثالث) ، ص ١٥ .
 (١٦٤) الناس في بلادى ، الحن ، ص ٦٤ .
 (١٦٥) أقول لكم ، العائد ، ص ١٣٤ .
 (١٦٦) أقول لكم ، الظل والصليب ، ص ١٤٩ .
 (١٦٧) انظر في تفصيل ذلك :

Fleischer und Michel , Stilistik , S. 170 .

- (١٦٨) أقول لكم ، أقول لكم ١ - من أنا ؟ ص ١٥٨ .
 (١٦٩) الناس في بلادى ، أهي ، ص ٢٣ .
 (١٧٠) الناس في بلادى ، أهي ، ص ٢٣ ، ٢٤ .
 (١٧١) شجر الليل ، تأملات ليلية ، ص ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ .
 (١٧٢) شجر الليل ، تأملات ليلية ، ص ١٢ .

تزاوج الاستطيقى والآيدولوجى فى الخطاب الشعرى "نهوذج من محمود درويش"

قصيدة : بين حلمى وبين اسمه كان موتى بطيئاً
باسمها أترجع عن حلمها . ووصلت أخيراً إلى
الحلم . كان الخريف قريباً من العشب .
ضاح
اسمها بيننا .. فالتقينا .
لم أسجل تفاصيل هذا اللقاء السريع . أحاول
شرح
القصيدة كى أفهم الآن ذاك اللقاء
السريع .
هى الشئ أو ضده ، وانفجارات روحى .
هى الماء والنار ، كنا على البحر نغشى .
هى الفرق بينى ... وبينى
وأنا حامل الاسم أو شاعر الحلم . كان اللقاء
سريعاً .
أنا الفرق بين الأصابع والكف . كان الربيع
قصيراً . أنا الفرق بين الغصون وبين
الشجر .
كنت أحلمها ، واسمها يتضائل . كانت تسمى
خلايا دمي . كنت أحلمها
والتقينا أخيراً
أحاول شرح القصيدة / كى أفهم الآن ماذا
حدث ..
يحمل الحلم سيفاً ويقتل شاعره حين يبلغه -

هكذا أخبرتنى المدينة حين غفوت على ركبتيها
لم أكن حاضراً
لم أكن غائباً
كنت بين الحضور وبين الغياب
حجراً .. أو سحابة .

- تُشبهين الكآبة
قلت لها باختصار شديد
تشبهين الكآبة ،
ولكن صدرك صار مظاهرة العائدين من الموت ..
ماكنت جندي هذا المكان
وثوري هذا الزمان
لأحمل لافتة ، أو عصا ، فى الشوارع
كان لقائى قصيراً
وكان وداعى سريعاً
وكانت تصير إلى امرأة عاطفيه
فالتحمت بها
وحلمت بها
وصارت تفاصيلها ورقاً فى الخريف
فللمها عسكري المرور
ورتيها فى ملف الحكومة
وفى المتحف الوطنى .
- تشبهين المدينة حين أكون غريباً
قلت لها باختصار شديد :
تشبهين المدينة .
هل رآك الجنود على حافة الأرض
هل هربوا منك
أم رجموك بقبيلة يدوية ؟

قالت المرأة العاطفية :
 كل شئ يلامس جسمي
 يتحولُ
 أو يتشكّلُ
 حتى الحجارة تغدو عصافير .
 قلت لها باكيًا :
 ولماذا أنا
 أتشرد
 أو أتبددُ
 بين الرياح وبين الشعوب ؟
 فأجابت :
 في الخريف تعود العصافير من حالة البحر
 - هذا هو الوقتُ
 - لاوقت
 وابتدأت أغنية :
 في الخريف تعود العصافير من حالة البحر
 هذا هو الوقت ، لاوقت للوقت ،
 هذا هو الوقتُ .
 - ماذا تكون البقية ؟
 - شبه دائرة أنت تكملها
 - اذهب الآن ؟
 - لاتذهب الآن . إن الرياح على خطأ دائماً .
 والمدينة أقرب .
 - المدينة أقربُ !! أنت المدينة
 - نُسْت مدينة
 أن امرأة عاطفيه
 هكذا قلت قبل قليلُ
 واكتشفت الدليل

وأنت البقية
 - آه ، كنت الضحية
 فكيف أكون الدليل ؟
 وكنت أعانقها . كنت أسألها نازفاً :
 أأنت بعيدة ؟
 - على بعد حلم من الآن ،
 والحلم يحمل سيفاً . ويقتل شاعره حين يلفه
 - كيف أكمل أغنيتي
 والتفاصيل ضاعت . وضاع الدليل ؟
 - انتهت صورتي
 فابتدئ من ضياعك
 أموت - أحبك
 إن ثلاثة أشياء لا تنتهى :
 أنت ، والحب ، والموت
 قبلت خنجرك الحلوى
 ثم احتميت بكفئك .
 أن تقتليني
 وأن توقفيني عن الموت
 هذا هو الحب .
 إني أحبك حين أموت
 وحين أحبك
 أشعر أنى أموت
 فكونى امرأه
 وكونى مدينه
 ولكن ، لماذا سقطت ، لماذا احترقت
 بلامسب ؟
 ولماذا ترهلت فى خيمة بدوية ؟
 - لأنك كنت تقارس موتاً بدون شهيه

وأضافت ، كأن القدر
يتكسرُ فى صوتها :
هل رأيت المدينة تذهب
أم كنت الذى يتدحرج من شرفة الله
قافلةً من سبايا ؟
هل رأيت المدينة تهربُ
أم كنت أنت الذى يحتمى بالزوايا !
المدينة لا تسقط ، الناس تسقط !
ورويداً .. رويداً تفتت وجه المدينة
لم نحول حصاها إلى لغة
لم نسجل شوارعها
لم ندافع عن الباب
لم يتضج الموت فينا .
كانت الذكريات مقراً لحكام ثورتها السابقة
ومرُّ ثلاثون عاماً
وآلف خريف
وخمس حروب
رجت المدينة منهزماً من جديد
كان سور المدينة يشبهنى
وقلت لها :
سأحاول حيك ..
أنا لا أذكر الآن شكل المدينة
لا أذكر اسمى
بنادوننى حسب الطقس والأمزجة
لقد سقط اسمى بين تفاصيل تلك المدينة
للمه عسكرى المرور
ورثته فى ملف الحكومة
. تشبهين الهوية حين أكون غريباً

تشبهين الهوى .
- ليس قلبى قرنفلاً
ليس جسمى حقلاً
- ماتكونين ؟
هل أنت أحلى النساء وأحلى المدن
- للذى يتناسل فوق السفن
وأضافت :
بين شوك الجبال وبين أماسى الهزائم
كان مخاضى عسيراً
- وهل عذبوك لأجلى ؟
- عذبوك لأجلى
هل عرفت الندم ؟
- النساء - المدن
قادرات على الحب . هل أنت قادر ؟
- أحاول حبك
لكن كل السلاسل
تلتف حول ذراعى حين أحاول ...
هل تخونيننى ؟
- حين تأتى إلى
- هل تموتين قبلى ؟
سألتك : موتى !
- أيجدبك موتى ؟
- أصير طليقاً
لأن نوافذ حبي عبودية
والمقاهر ليست تثير اهتمام أحد
وحين تموتين
أكمل موتى .
بين حلمى وبين اسمه

كان موتى بطيئاً بطيئاً .

أموت - أحبك

إن ثلاثة أشياء لا تنتهى

أنت ، والحب ، والموت

أن تقتلينى

وأن توقفينى عن الموت

هذا هو الحب

... وانتهت رحلتى فابتدأتُ

وهذا هو الوقت : ألا يكون لشكلك وقت .

لم تكونى مدينه

الشوارع كانت قبلُ

وكان الحوار نزيهاً

وكان الجبلُ

عسكرياً . وكان الصنوبر خنجر .

ولا امرأة كنت

كانت ذراعاك نهرين من جثثٍ وسنابل

وكان جبينك بيدر

أوعيناك نار القبائل

وكنت أنا من مواليد عام الخروج

ونسيل السلاسل .

يحمل الحلمُ سيفاً ويقتل شاعره حين يبلغه -

هكذا أخبرتنى المدينه حين غفوت على ركبتيها

لم أكن غائبا

لم أكن حاضرا

كنتُ مختفياً بالقصيده ،

إذا انفجرت من دمائى قصيده

تصير المدينه ورداً ،

كنتُ أمتشق الحلمَ من ضلعها
وأحارب نفسي
كنت أعلن يأسى
على صدرها ، فتصير امرأه
كنت أعلن حبي
على صدرها ، فتصير مدينه .
كنت أعلن أن رجلى قريب
وأن الرياح وأن الشعوب
تتعاطى جراحي حبيباً لمنع الحروب .

بين حلمى وبين اسمه
كان موتى بطيناً
باسمها أتراجع عن حلمها . ووصلت .
كان الحريف قريباً من العشب .
ضاح اسمها بيننا .. فالتقيننا .
لم أسجل تفاصيل هذا اللقاء السريع
أحاول شرح القصيده ؛
لأغلق دائرة الجرح والزنبقه
وأفتح جسر العلاقة بين الولادة والمشتقة
أحاول شرح القصيده
لأفهم ذاك اللقاء السريع
أحاول .. أحاول .. أحاول !

ترتبط (الاستطبيقية) بـ (الأيديولوجية) فى الخطاب الشعرى ارتباطاً
 لشكل بالمضمون ، فالنص الشعرى الجيد قادر على أن يعكس (وإن كان بشكل
 غير مباشر) شيئاً ما خارجه ، هذا الشيء الذى يعد فى هذه الحالة أيديولوجية .
 يرى ألتوسير Althusser أنه من الممكن فهم الشعر على أن له استقلاليته ،
 يوصفه نسبياً على المستوى التاريخى (١) . ويعلق إيستوب Easthope على
 ذلك بقوله : " فمن جانب يكون الشعر ممارسة متميزة وملموسة فى استقلاله
 الخاص ، متطابقاً مع قوانينه وتأثيراته الخاصة ، ونظماً تشكله آثاره فيما
 بينها . ومن جانب آخر ، وفى الوقت نفسه ، يكون الشعر دائماً بمثابة خطاب
 نعرى ، أعنى جزءاً من التكوين الاجتماعى المحدد تاريخياً " (٢) .

إن التقليد الشعرى - كما يقول إيستوب - " ممارسة تتمتع باستقلال نسبي .
 نه خطاب خاضع لقوانين طبيعته المادية ومكانه فى التاريخ . وهو لا يعكس
 لتاريخ ولكن مدون فيه على مستوى الدال " (٣) .

والحق أن أيديولوجية الشعر / الشاعر ، إنما تتبلور - فى صورتها الصريحة أو
 لضمنية - من الإمساك بالحيط الذى تسلك فيه المدلولات (بما بينها من علاقات
 تشابهية) على مستوى النص الشعرى بكامله . وبالرغم من الترابط الحتمى
 الطبيعى بين الدوال ومدلولاتها فى الاستخدام اللفوى ، فإن الدوال هى دائماً -
 عند تحليل النص - المفاتيح إلى المدلولات ، أى أن الأيديولوجية - بناء على ذلك
 تتعلق أساساً بمدلولات النص ، وإن احتجنا فى تفسيرها (وبالتالي تفسير
 أيديولوجية النص) إلى مجموعة النصوص الأخرى التى أنتجها الشاعر نفسه ، بل
 إلى الظروف التاريخية التى أنتجت فيها تلك النصوص . ومن هذا الفهم أجدنى
 مختلفاً مع إيستوب الذى يرى أنه باختفاء ثنائية الشكل / المحتوى ، لا يعود
 إن الممكن أن نغيز المدلول (الذى هو أيديولوجى) من الدال أو من وسائل التمثل
 التى هى غير أيديولوجية) ، وأن الأيديولوجية لا يمكن أن تحصر فى كونها
 متعلقة فحسب ، أو متعلقة أساساً ، بالمدلول (٤) .

إننى أرى - إنطلاقاً من التحليل العملى للنص - أن أيديولوجيته تنحصر أساساً فى كونها متعلقة بمذلولاته ، فتلك هى البداية الطبيعية لتحديد مفهوم الأيديولوجى ، وإن عاوانتنا - فى تعميق هذا المفهوم وضبطه وتثبيته - عوامل أخرى خارجة عن النص المفرد ، كما أشرت .

إن التداخل بين الفن (ومنه الشعر بالطبع) والأيديولوجيا لا يعنى - بأى حال من الأحوال - محو الخصائص التى تميز أحدهما عن الآخر . فالفن - بما فيه من تشكيلات جمالية - يبقى محتفظاً ومستعياً بخصائصه ، وإن عكس مفاهيمه عقائدية وأيديولوجية . والفنان الواعى هو الذى لا يضحى بجماليات فنه لحساب قضايا سياسية ، بل هو الذى يدرك أن العلاقة الجدلية بين الفن والأيديولوجيا تعنى إثراء كل منهما للآخر ، تعنى (التزاوج المتكافئ) بين الطرفين . هنا لا تقدر الأيديولوجيا على (تسييس) الفن - بالمعنى المباشر لكلمة السياسة - وقتل جمالياته ، وهنا أيضاً ينأى الفن عن كونه ترديداً لأفكار مبتذلة ، أو حقل تجارب يعزله عن متلقيه .

تلك هى المعادلة الصعبة ، فماذا عن محمود درويش ؟

لقد جعل محمود درويش شعره - منذ البداية - تعبيراً عن معاناة الشعب الفلسطينى والعربى وطموحاته من أجل الخلاص من الواقع المرير تحت وطأة الاحتلال . وكان شعره - ولا يزال - مرآة للشورة الفلسطينية التى يحركها هذا الواقع يوماً بعد يوم . هنا تبرز هذه العلاقة الجدلية التى نتحدث عنها بين الفن والأيديولوجيا . وهى فى شعر محمود درويش علاقة حارة لا تنقطع حرارتها . والمسألة هنا - بالفعل - مسألة درجة حرارة ؛ ففى دواوينه الأولى (أوراق الزيتون) و (عاشق من فلسطين) و (آخر الليل) تميزت درجة حرارة هذه العلاقة بالعلو الشديد ، فكانت أشعاره فى هذه المرحلة صرخات محتدمة من شاب يعيش فى وطنه غريباً ، ولذلك امتلأ شعره بعبارات المواجهة المباشرة ، واكتظ معجمه اللغوى الشعرى بمفردات البيئة الفلسطينية والواقع اليومى ، كالقرية ، والكوخ ، والزيتون ، والسنابل ، والسلاسل ونحوها ، أو بألفاظ تستدعى الماضى وتذكر

به ، كالعصافير ، والرمال ، والمجد ... إلخ .

فى هذه المرحلة التى عانى فيها الشاعر ما عاناه من سجن وتعذيب ، كانت
لفته صرخات تمجد وتمرد عالية ، على نحو ما نجد فى قصيدته (تمجد) :

شدوا وثاقى
وامنعوا عنى الدفاتر
والسجائر
وضعوا التراب على فمى
فالشعر دم القلب ...
ملح الخبز ..
ماء العين ..
يكتب بالأظافر
والمحاجر
والتناجر
سأقولها
فى غرفة التوقيف ..
فى الحمام ..
فى الإسفل ..
تحت السوط ..
تحت القيد ..
فى عنف السلاسل :
مليون عصفور
على أغصان قلبى
يخلق اللحن المقاتل (٥) .

فى مثل هذا النموذج ، يكشف محمود درويش عن أيديولوجية الشعر عنده
فى ذلك الوقت ، فهو دم قلبه وماء عينيه ، وهو يكتب بالأظافر والمحاجر والتناجر
(وكلها رموز لغوية على التحدى الصريح) .

فى هذه الفترة من رحلة محمود درويش الشعرية ، علت كفة (الأيديولوجية) - بمفهومها الذى صوره شعره فى هذا الوقت - على جماليات القصيدة علواً ملحوظاً ؛ لبساطة التجربة ، وتواضع الأدوات . ولكنها أثمرت شكلاً تعبيرياً جديداً على القصيدة الدرويشية والقصيدة العربية - بعامية ، هو ما أسميه بـ (قصيدة الموقف) التى تبنى على لغة موقفية لا نكاد نشعر معها أننا بإزاء شاعر يشكل قصيدته تشكيلاً جمالياً ولغوياً خاصاً ، ولا يعنيه ذلك فسى الأساس - وإنما هو شخص عادى ، ينقل موقفاً بسيطاً ، نقلاً عفواً ؛ بلفته اليومية . وهنا ما نراه فى قصيدته المعروفة (بطاقة هوية) (٦) .

أما المرحلة الثانية ، والتى يمكن أن تمثلها دواوينه (العصفير تموت فى الجليل) و (حبيبى تنهض من نومها) و (أحبك أو لا أحبك) ، فلم تفقد اتصالها المباشر كذلك بالجرح الفلسطينى ، بل أضافت إلى ذلك تطوراً فى المعجم الشعرى ، فاكتمبت كلمات كثيرة فى معجمه دلالات رمزية جديدة ؛ كالرمل والنخيل والحريف . من ناحية أخرى تصالحت مفردات مثل الدار والطفولة والسلاسل ونحوها ، لتهرز مفردات أخرى كال موت والحب والمدينة .

من ناحية أخرى ، لم تعد القصيدة - فى الأساس - تفرقاً عارضاً لتجربة ذاتية لحظية ، تتوسل - فى بنائها المتواضع : كماً وكيفاً - بمفردات مكررة وقوالب لغوية جاهزة وشعارات رنانة ، على نحو قوله :

وطنى ! لم يعطنى حبيبى لك

غير أخشاب صليبى !

وطنى ! يا وطنى ، ما أجملك !

خذ عيونى ، خذ قواذى ، خذ .. حبيبى ! (٧)

أو قوله :

رأيتك ملء ملح البحر والرمل

وكننت جميلة كالأرض .. كالأطفال .. كالفل

وأقسم :

من رموش العين سوف أخطط منديلاً
وأنقش فوقه شعراً لعينيك
واسماً حين أسقيه فؤاداً ذاب ترتيلاً
بعد عرائش الأيك ..
سأكتب جملة أغلى من الشهداء والقبل :
" فلسطينية كانت . ولم تزل " (٨)

ولكن ذلك كله لم يميز شعر محمود درويش في هذه المرحلة باختلاف جوهرى
فى الرؤيا الإبداعية والأيدىولوجية ، وإنما هو - بالأحرى - تنوع على أشعاره
السابقة .

أما المرحلة التالية ، والتي نرى بدايتها بديوانه (محاولة رقم ٧) ، وهو
بالفعل ديوانه السابع فى رحلته الشعرية ، فهى تفاجئنا بهذا الشراء الفادح لمعجمه
الشعرى ، ونضج التشكيل الفنى للقصيدة ، وتكثيف اللغة . فى هذه المرحلة ،
أصبحت القصيدة تشكيلاً جمالياً صارماً فى أحكامه وهندسته . ولم يعد من
السهل تحديد الرؤيا الأيدىولوجية فى النص إلا باستقراء دواله وتحليل جماليات
بنائه .

فى هذه المرحلة ، كانت رؤية الشاعر الأيدىولوجية أكثر راحة ؛ فقد اكتسبت
قضيته بعداً إنسانياً عاماً إلى جانب البعد القومى الخاص ، وصارت مفاهيمه أكثر
عمقاً وقاسكاً ، فلم تقف القضية عند مجرد (الصدق الوجدانى) نحو تجربة
التعبير عن آلام الوطن ، بل صارت - فى جوهرها - (اتحاداً وجدانياً) واستزاجاً
بالأرض ، فى تجربة ذهنية تأملية روحية ، بل شبه صوفية أيضاً . لم تعد الأرض
علماً أو تجربة شعرية فحسب ؛ بل صارت الأرض والشاعر وجوداً واحداً ، لا
ينفصل أحدهما عن الآخر .

فى هذه المرحلة ، أظهر محمود درويش قدرة فائقة وقدم مثلاً حياً على
الإمكانية الفعلية لتزواج الرؤية الأيدىولوجية بالموهبة الإبداعية المتطورة .

النموذج والتحليل

إن هذه النقطة التى وصلنا إليها تصلح مدخلاً للنص الذى أقدمه الآن ، فهو ينتمى إلى هذه المرحلة الأخيرة ، التى تمثل أنضج مراحل الشاعر : فنياً وأيديولوجياً . والنص من مطلواته ذات القيمة الفنية العالية ، التى تقدم نموذجاً باهراً للتحليل اللغوى الأسلوبى . هذا النموذج هو قصيدته (بين حلمى وبين اسمه كان موتى بطبناً) (٩) ، التى أعتبرها من أجود ما أنتجه محمود درويش ، بل من أجود ما تخضعت عنه حركة الشعر العربى المعاصر بعامه .

تشكل هذه القصيدة من تسعة مقاطع متفاوتة من حيث الكم وهندسة البناء . وبالرغم من قيام كل مقطع منها على محور دلالى خاص ، فإنها تعتمد على التناسى والتكامل بين مجموع المحاور الدلالية الخاصة ؛ للكشف عن الدلالة النصية ، أى دلالة النص العامة .

والبنية الإيقاعية للقصيدة أشبه بالتشكيل البوليفونى Polyphonic لا المونوفونى Monophonic ؛ من حيث اعتمادها - فى الأساس - على التقابل المحوارى بين صوتين : صوت الشاعر وصوت المرأة (أو المدينة) ، بحيث لا يصبح النص غنائياً خالصاً معتمداً على العزف المنفرد (على صوت الشاعر) ، بل يتألف الصوتان موسيقياً ، وإن اختلفا فى النغم Tone ، وفى الوقفات Stops .

ومجدر الإشارة هنا إلى أن قراءتنا لهذا النص لا تتوقف عند القراءة الاستكشافية Heuristic التى تنغيا فهم النص ، بل تتجاوزها إلى مرحلة القراءة الاسترجاعية Retroactive التى تنغيا التفسير والتأويل ، ولذلك فهى - فى الوقت نفسه - قراءة تأويلية Hermeneutic . ويرتبط ذلك بطبيعة النص المختار ؛ لاعتماده على التركيب (كلية النص) والرمز وتعدد الأصوات . ومن ثمة ، فإن هدف هذه القراءة هو الوقوف على (وحدة الدلالة) التى تكمن فى النص ، لا الاكتفاء بـ (وحدة المعنى) التى تكمن فى العبارات والجمل (١٠) .

فى المقطع الأول ، تتجلى المثيرات الأسلوبية الدالة فيما يلى :

(أولاً) أسلوب القطع ، الذى يعتمد عليه هذا المقطع اعتماداً أساسياً ، حيث ينتقل الخطاب من معنى إلى آخر لا يرتبط به ارتباطاً مباشراً ، فى جمل صغيرة الحجم ، متوازية لا متراكبة . ويزيد هذا التوازى من تنبيهنا إلى هذا الانتقال السريع ، كما يسهم فى ذلك أيضاً (المقابلات الإيقاعية) بين جملتين متواليتين ، أو بين عدة جمل ، كأن تتقابل الجملة الأولى مثلاً (باسمها أترجع عن حلمها) تقابلاً إيقاعياً ونغمياً مع الجملة التى تليها (وصلت أخيراً إلى الحلم) ، من حيث كون الأولى ذات نغمة صاعدة وإيقاع بطى ، وكون الأخرى ذات نغمة هابطة وإيقاع سريع .

تزيد هذه المقابلات من إحساسنا بقطع هذه الجملة عن تلك : تركيباً ودلالياً . إنها تنبهنا إلى استقلالية كل جملة نسبياً بدلالة خاصة ، وقيامها بذاتها ، دون أن تدخل مع جيرانها فى علاقات دلالية مباشرة .

(ثانياً) وإذا نظرنا إلى طبيعة العلاقات التركيبية بين جمل هذا المقطع ، لرأيناها تقوم على أساس (التقابل) كذلك . وهو إما تقابل خارجى : ينشأ بين الجمل الاسمية والجمل الفعلية ، أو تقابل داخلى : ينشأ بين جملتين من جنس واحد . ويبدو النوع الأول فى مثل قوله :
هى الماء والنار ، كنا على البحر نغشى .

أو قوله :

وأنا حامل الإسم أو شاعر الحلم . كان اللقاء سريعاً .
أنا الفرق بين الأصابع والكف . كان الربيع قصيراً .
ولهذا التقابل قيمته الأسلوبية الكبرى : لأنه يعكس بدوره تقابلاً بين صوت كان ، صوت مقيد بزمان (كان الشاعر طرفاً فيه = الجملة الفعلية) ومعنى ثابت لا يتغير ولا يتقيد بزمان (= الجملة الاسمية) ، هو ما تمثله المحبوبة / الوطن للشاعر (هى ...) أو ما يمثله الشاعر للمحبوبة (وأنا حامل ...) .

وأما المقابلة الداخلية ، فيصنعها الماضى والمضارع فى مثل :
باسمها أترجع عن حلمها
ووصلت أخيراً إلى الحلم

أو قوله :
لم أسجل تفاصيل هذا اللقاء السريع
أحاول شرح القصيدة كى أفهم الآن ذاك اللقاء السريع .

ولا يمثل التقابل بين الفعلين تقابلاً بين زمنين على المستوى اللغوى فحسب ،
ولكنه يمثل تقابلاً بين ذاكرتين : ذاكرة الماضى بأحداثه التى كانت (لاحظ توارد
الجميل المبسوطة بـ " كان " و " كنا ") وذاكرة الحاضر التى تستدعى ذكريات
الماضى من ناحية ، وتصف موقف المحبوبة / الوطن من الشاعر وموقف الشاعر
فى محاولته شرح القصيدة (وصف اللقاء الذى كان) من ناحية أخرى .

(ثالثاً) يعتمد البناء اللغوى لهذا المقطع - إذاً - على (التداعى) أو ما
يسمى - فى تكنيك الرواية - بـ (تيار الوعى) ؛ إذ يسترجع الشاعر تفاصيل
لقائه السريع ، وترتبط هذه النقطة - فى الواقع - بمقابلة أخرى بين الضميرين :
(هى) و (أنا) التى نحتدم فى جملتين متواليتين مثل :

هى الفرق بينى وبينى

وأنا حامل ...

أو فى جملة واحدة مثل :

كنت أحلمها ، واسمها يتضائل .

ولا ينبغي أن تخفى علينا وظيفة الضمير الثالث (نحن) الذى يجمع
الضميرين السابقين فى وحدة معنوية واحدة فى جملة فعلية (والتقىنا) أو
(والتقىنا أخيراً) . أضف إلى ذلك قيمة الانحراف النحوى فى (أحلمها ،
مقابل : أحلم بها) فى الدلالة على نظرتة إلى المحبوبة باعتبارها عالم أحلام
الذى لا يشركه فيه شئ آخر .

إن لهذه الوحدة المعنوية دلالة التوحد والامتزاج بين الـ (أنا) والـ (هي) ،
بين الشاعر والمحبوبة . ولهذه الجملة الفعلية دلالة إبراز الحدث والفعالية ، وكأنه
توحد فعال أو متفاعل !

(رابعاً) أضف إلى كل ما سبق من أشكال التقابل ، هذا النوع من التقابل
الداخلي فى الجمل الإسمية مثل (هى الشئ . أو ضده) أو (هى الماء والنار)
ونحوهما ، حيث تجمع المحبوبة فى نظر الشاعر بين الشئ ونقيضه فى وقت
واحد ، كأنها صارت له الوجود بكامله ، الوجود بكل صوره ومتناقضاته .

هكذا تتولد صورة الحلم ، بكل ما يلبسها من غموض وتلاحق وانفصام
واتصال وجمع بين المتناقضات ، اعتماداً على عنصرين أساسيين هما : التقابل
والتداعى .

إذا كان المقطع الأول قد أوضح أماننا صورة هلامية للحلم ، وكأنه لم يتشكل
بعد ، أو لم ينسخ فى ذهن الشاعر (لاحظ إلحاحه على هذا المعنى بتكرار :
أحاول شرح القصيدة ..) فإن هذا المقطع يبدأ بسرد ماحدث فى هذا اللقاء . ولم
يشأ الشاعر أن يجعل ذلك سرّاً من طرف واحد . هو نفسه ، بل جعله فى قالب
حوارى ، يشترك فيه مع محاورته التى ألمح إليها فى المقطع الأول بضمير الغائبة ،
والتي بدأت تكشف الآن عن نفسها ، فهى المدينة . وكان أول ما قالته له فى هذا
اللقاء - مع اقتضاب العبارة - أشبه بدرس فى الجهاد . إن هذا الحوار لم يبدأ
بكلمات ناعمة تهمس بها المدينة فى أذنى الشاعر ؛ ولكنه بدأ حاداً حاسماً ،
وضعت فيه المدينة النقاط فوق الحروف . إن الحلم الذى تعرفه هو هذا الذى يحمل
سيفاً ويقتل شاعره حين يبلغه (لاحظ المفارقة الحادة بين مقولة المدينة والوضع
الذى كان عليه الشاعر : " حين غفوت على ركبتيها ") . ليس هذا الحلم
- إذاً - من أحلام السعادة ، إنه حلم نبيل ، ثمنه الحياة . وبإزاء ذلك تصبح
كلمات الشاعر مبررة :

لم أكن حاضراً

لم أكن غائباً

فهذه الكلمات تعكس - بسبب الحب الغريزي للحياة - شيئاً من التردد والتدبر أمام حلم من هذا النوع . هنا تتنازع الشاعر حالتا الحضور والغياب (= الاستجابة والنكوص) ، ولا تحسم إحداهما الأمر لصالحها :
كنت بين الحضور وبين الغياب
حجراً .. أو سحابة .

هذه (البينية) هي التي تمثل - حتى الآن - موقف الشاعر من مقولة المدينة ، وهي التي يصر الشاعر على تجسيدها بلفظتين دالتين على محسوس : الحجر : (والتي ترمز - بالتالي - إلى الثبات وعدم الاستجابة) والسحابة (والتي ترمز إلى الحركة والاستجابة) .

على هذا النحو ، كان التردد بين الاستجابة وعدم الاستجابة ، هو رد فعل الشاعر الصريح على مقولة المدينة . وهذه الوحدة المعنوية تصير إلى وحدة دلالية عند اكتمالها بنظيرتها في المقطع الثامن من النص .

إن إحساس الشاعر في هذا المقطع (الثاني) بالعجز عن المبادرة الفورية باتخاذ القرار (وهذه حيلة أيديولوجية في النص) هو الذي يغير مجرى الخطاب في المقطع الثالث . إن احتدام عاطفة الشاعر هي التي جعلته يرى في مدينته الآن شبيهاً بالكآبة . وتغيير النغمة ولهجة الخطاب (قلت لها باختصار شديد ...) يشتم منه رفض لكآبتها ، بل هذه اللهجة الفاضية هي التي ترسم (المقام) الذي قد يحدد حقيقة (المقال) بعد ذلك . فالشاعر في قوله :

ما كنت جندي هذا الزمان

وثوري هذا الزمان

لأحمل لافتة ، أو عصا ، في الشوارع .

لا يعنى - حرفياً - عجزه عن أن يكون ثورياً ، ولكنه - فيما أظن - يريد أن يقدم بين يديها - بعيداً عن نخوة وطنية ساذجة - رؤياه للثورة . ويفهم ذلك من حديثه عن الثوري بالتحويل والإطلاق الساخر (هذا الزمان) أو الوصف المستخف

(حمل العصى واللاقتات فى الشوارع) .

أما المقطع الرابع ، فإنه يبدو - من الناحية الشكلية - منفصلاً دلالياً عن المقطع السابق . ولكن الأمر ليس كذلك ، فمازالت (المدينة) حاضرة فى الخطاب ، وإن صارت إلى (امرأة عاطفية) ، يلتحم بها الشاعر ويعلم معها . ولكن ذلك لا يدوم طويلاً ، فسرعان ما تفقد كينونتها الأولى ، وتصير لغيره (العسكرية رمز المحتل) ليصنع منها دولة (ملف الحكومة) وتاريخاً (المتحف القومى) . وهنا يشتد قلق الشاعر على هذه المرأة العاطفية ؛ لأنه يرى فيها - عند غريته - شهباً بمدينته التى كان يغفو على ركبتيها ، ولذلك يتوجه خطابه إليها فى خاتمة المقطع .

وفى المقطع الخامس تكشف هذه المرأة عن صورتها الحقيقية التى غابت عنه . إنها مازالت باقية خالدة ، تتغير الأشياء وتتحول وهى باقية ، بل إن لديها هذه القدرة السحرية على تحويل الأشياء إلى غير أجناسها (حتى الحجارة تغدو عصافير) . بإزاء ذلك يعتب الشاعر عليها تشرده وتبدده بين البلاد والشعوب ، فتأتيه إجابتها تؤله بالعودة :
فى الخريف تعود العصافير من حالة البحر

هذه الجملة التى تصنع (مدار الخطاب) فى هذا المقطع ، لم يضعها الشاعر فى قالب خطابى ، وإنما اعتمدت وحداتها على دلالاتها الرمزية ، فالخریف يرمز إلى زمن الشدة ، بينما ترمز العصافير إلى أبناء الوطن الغائبين عنه ، ويرمز البحر إلى الرحيل والهجرة . وتستمد هذه الجملة خصوصية بنائها من اعتمادها على ثلاث مفردات أثيرة فى معجم درويش الشعرى .

لقد استخدمت هذه المفردات فى أشعار محمود درويش الأولى باعتبارها علامات لغوية على ما تطلق عليه فى الحقيقة ، وإن كان ذلك فى سياقات رومانسية . فالعصفور طائر يحمل رسالة الشاعر إلى أمه :
أقول للمذباح .. قل لها أنا بخير

أقول للمصفور
إن صادفتها ياطير
لا تنسنى ، وقل : بخير (١١) .
والخریف أحد الفصول يتغنّى المغنى بشمسه :
والمغنى
يتغنّى بشعر شمس الخريف
يضمّد الجرح .. بالوتر (١٢)
والبحر يذكر بالسفر :
وأبى قال مرة
حين صلى على حجر :
غض طرفاً عن القمر
واحذر البحر .. والسفر (١٣) .

لقد كانت جملة (فى الخريف ...) هى محرك الحوار بعد ذلك ، بل هى التى
اختارت له مفرداته وطبيعة تراكيبه . كان سؤال الشاعر عن وقت العودة ، ولم تر
(المرأة) وقتاً لهذا الوقت ، وكأنها تترك للشاعر اختبار وقت عودته ، والتدبير
لهذه العودة . من هنا كانت حيرة الشاعر وكانت تلك الأغنية التى أخذ يلوّكها فى
فمه معتمدة على تكرير نص الحوار :
(هنا هو الوقت ، لا وقت للوقت ، هنا هو الوقت) (١٤) .

والذى يسترعى انتباهنا - بعد ذلك - فى بنية الحوار ، هو ورود لفظة
(المدينة) على لسان تلك المرأة العاطفية . وكان الشاعر ذكياً ، حين أثار هذه
الكلمة على لسانها ليعمق البناء الدرامى للحوار ، عن طريق الدهشة والمفاجأة ،
كما عمقه من قبل عن طريق (المحبكة) . هنا تكون عند سماع صوت المدينة
التي رآها الشاعر منذ قليل امرأة عاطفية . ولكن هذه المرأة تتكر ذلك ، وتريد
أن تقتلك عليه حلمه ، وكأنى بالشاعر يريد - على مستوى صناعة النص
الشعري - أن ينقل الحلم فى صورته الواقعية ، أو يوحي بهذا النقل ، حيث
تتزامن المشاهد وتتداخل وتتقاطع وتتكامل فى الوقت نفسه . هنا يصور لنا

الشاعر الحوار بكاميرا اللغة تصويراً ، حيث يأتى صوت المرأة ولا يراها الشاعر ،
لا يعرف أين تكون :

- أنت بعيدة ؟

- على بعد حلم من الآن

والحلم يحمل سيفاً ، ويقتل شاعره حين يبلغه .

هنا تتجلى مقدرة محمود درويش العجيبة على صياغة الحوار ، ففي سؤاله
نعكاس تلقائى لوعيه العميق بأنه يحكى حلاً ، وفي إجابتها تفجير للطاقة
لدرامية فى الحوار : حيث تقاس الأبعاد والمسافات بالأحلام . وهى أحلام تحمل
سيفاً ، وعلى قدر شوقه لتقصير المسافات واللقاء ينبغى أن يكون حماسه لحمل
لسيف ، وإن أودى بحياته .

هكذا يكشف النص عن شىء من محتواه الأيديولوجى ، بل إننا لنفهم ضمناً
من حوار المرأة أن حمل السيف صار على الشاعر (أبناء الوطن) قدراً مقدوراً ،
رأن الحيرة والضياع اللذين يشكو منهما الشاعر لا يعنيان - بحال - التقاعس عن
حمل السيف ، فمن الضياع تكون البداية :

- انتهت صورتى

فابتدىء من ضياعك

وحديث الحلم الذى يحمل سيفاً - على مستوى (وحدة الدلالة) التى تمثّل
لبعد الأيديولوجى الأساسى فى النص - هو اللحن المهيمن الذى تدور حوله
، صراحة - تنويعات المقطع السادس . هذا اللحن هو الذى يقرب بين الشاعر
إلـمراة (أو المدينة) ، كأغراقه أن يستمع منها إلى هذا اللحن ، فكان إفضاؤه
ليها بحبه هنا قناعة بما سمعه منها هناك . ولا بأس - وقد وصلا فى الحوار إلى
لذا الحد - أن يفصح لها عن حبه ، ولتكن ماتكون : امرأة أو مدينة :

إنى أحبك حين أموت .

وحين أحبك ،

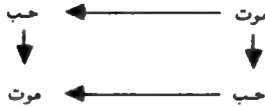
أشهر أنى أموت .

فكونى امرأة

وكونى مدينة !

هكذا يرتبط الحب والموت أحدهما بالآخر ، ويؤدى هذا إلى ذاك ، فى ثانية

اتصال وامتزاج عجيبة :



إنه لا يموت فيها حبا ، ولا يحبها لدرجة الموت ؛ بل يموت يحبها ، ويحبها فى موته . إن (حين) تفقد - فى جملتها - ماتوحى به - ظاهريا - من وظيفة الفصل بين زمني ، لتدل على (الحالية) ، أى وقوع الفعلين فى حال واحدة . ويؤكد هذا المعنى قوله فى مفتتح هذا المقطع :

أموت - أحبك

والحب والموت باقيان لا يحددهما زمان ؛ لأنهما يرتبطان بها ، وهى لاتنتهى :

إن ثلاثة أشياء لاتنتهى :

أنت ، والحب ، والموت .

ويقدم لها الشاعر دليل الحب :

قبلت خنجرك الحلو

ثم احتميت بكفيك .

هنا تتكشف علاقته بالمحبة (لاحظ قيمة استعمال " اليدى " هنا وكأنها تم

بهما على جسده لتهدئ من روعه) ، هى التى يقبل خنجرها ، وهى التى يحتسى

بيديها . والتقبيل والاحتماء حالتان للحب . وهو حب أشبه بـ (وحدة الوجود)

فى العشق الصوفى ، حين يفنى المحب فى محبوبه ، فيجد فى عذابه لذة . و "

ما نراه هنا ، فالشاعر يجد للخنجر إذا قبله حلالة . لم يعد للخنجر (رمز الموت)

رهبة ؛ لأنه من المحبوب ، أو هو ذات المحبوب .

إنها موته وملأذه من الموت فى آن معا . هكذا يرى الشاعر الحب :

أن تقتليني
وأن توقفيني عن الموت
هذا هو الحب .

ويأخذ الحوار اتجاهها آخر لتكون هذه المواجهة أو المصارحة القاسية من المدينة .
ليقدم لنا الصراع المحتدم فى لغة الحوار بين الشاعر والمدينة أيديولوجيا محمود
رويش عن السقوط أو الهزيمة :

(المدينة لاتسقط ولكن الناس هم الذين يسقطون . المدينة باقية لاتذهب ،
لكن الناس هم الذين يحتمون بالزوايا) .
ويقدم الشاعر هذه الرؤيا على لسان المدينة بوسائل أسلوبية تناسب المقام ، هى
لاستفهام الاستنكارى :

هل رأيت المدينة تذهب
أم كنت أنت الذى يتدحرج من شرفة الله
قافلة من سبايا ؟

أو الكناية المبتكرة :
- لأنك كنت تمارس موتا بدون شهية .

أو الجملة المركزة التى تقابل يمثلها للتقرير والجسم :
المدينة لاتسقط ، الناس تسقط !

ويستغرق الشاعر - فى أحد عشر سطرا " وريدا ... منهزما من جديد " -
فى الإفصاح - بلغة تقريبية تملؤها الحسرة والمرارة - عن تقاعس أبناء هذه المدينة
فى الدفاع عن حصاها وشوارعها وأبوابها ، حتى تفاجئنا هذه الاستمارة العجيبة :
(لم ينضج الموت فينا) . هذه الاستمارة التى تختزل كل ما يجيش به
صدره ، والتى تتلاقى مع زميلتها السابقة (الموت بدون شهية) ليصنعا (وحدة
لالية) واحدة هى : عدم اخلاص النية فى الموت من أجل هذه المدينة : أجل ،
قد جعل حكام ثورتها السابقة أنفسهم أسرى الذكريات . ولذلك بقيت الحال على
بنا كانت عليه ، وقد انصرفت الأعوام ومرت الحروب . وهنا يجدد الشاعر ولاء

وحبه لمدينته :

قلت لها :

سأحاول حيك .

إنها هويته فى هذا الضياع الذى يعانيه ، والقهر الذى يلاقيه . ولكن يبدو من الحوار الدرامى الذى يدلى به الشاعر على لسان المدينة ، أنها لا تقبل منه موقفه السلبي ، أن يراها هوية وقرنفلة وحقلا ، أن يراها أحلى النساء وأحلى المدن ، فكذلك ما يراها العاجز عن العطاء ، أو المشغول عنها بأمور دنياه ، هنا (الذى يتناسل فوق السفن) . وكأن الشاعر يريد أن يضيف إلى مقولته الأيديولوجية السابقة فقرة جديدة ، هى أن الوطن ليس - فحسب - أرضا جميلة ننعم بجمالها ، ليس مكانا أو جغرافيا نسند إليها هويتنا .

بعد هذه الجملة التى تخرس كل متشوق (للذى يتناسل ..) ، يصبح الحوار والسؤال سخفا وهرا . وهنا يبرز وعى محمود درويش وتعنده مظل الحوار والإلحاح على الأسئلة لينقل إلينا هذا الإحساس . فإذا كان السؤال الثقيل :

- وهل عذوبك لأجلى ؟

صوت له القول :

- عذوبك لأجلى .

وإذا كان السؤال اللحوي :

- هل عرفت الندم ؟

كانت الإجابة متحدية ومثيرة :

- النساء ، المدن

قادات على الحب ، هل أنت قادر ؟

هكذا يتفجر الصراع فى الحوار من المقابلة بين كاف المخاطبة وكاف المخاطب من ناحية ، ومن الاستفهام الذى يقصد به إثارة الهمّة والفعالية من ناحية أخرى .

لقد أفلحت المدينة فى أن ترد للشاعر وعيه الغائب ، ولذلك يحدثنا فى المقطع

الصابع مرة أخرى عن ثلاثية : (أنت والحب والموت) التى لاتنتهى . وهنا يتجلى الوعى التاريخى العميق للشاعر ، حين يرفض (موسمية) وجود مدينته ، فصورتها باقية خارجة عن حدود الزمان :
... وانتهت رحلتى فابتدأت
وهنا هو الوقت : ألا يكون لشكلك وقتٌ .

إن الوقت الذى تتجلى فيه صورة المدينة هو كل وقت . الآن يرى الشاعر مدينته بوجهيها : ما يسؤه وما يرضيه . يرى الجثث (الموت) كما يرى السناهل (الحياة) .

إن الشاعر يعتمد فى إنتاج الدلالة على خلق علاقات جديدة بين الألفاظ فيما يعرف بالتشبيه البليغ فالجبل عسكرى والصنوبر خنجر ... الخ .

إن اضطراب الحلم وتشكله فى شخوص وهينات مختلفة مع عدد من المقاطع ليس إلا وسيلة لتوليد الحوار وتوجيهه فى اتجاهات متباينة يكشف فيها الشاعر برموزه اللغوية عن مقولاته الأيديولوجية . بيد أننا فى المقطع الثامن لاتسمع - باستثناء مقولة المدينة القديمة - إلا صوت الشاعر فيما يشبه شرح الموقف (لم أكن غائبا ...) . ويشارك هذا المقطع مع المقاطع التى تليه فى بنائها بناء غائبا ، وكأنما يريد الشاعر بذلك أن يفتش فى ذاته عن صدى الحوارات السابقة .

ويدخل إلى الكلام فى هذا المقطع دال جديد هو (القصيدة) ، وكأنما يريد الشاعر أن يعلن لمدينته عن إيجابيته حتى فى اختفائه عنها . تلك الإيجابية التى تبدو من حمل أمانة الكلمة الخالصة المخلصة للوطن (لاحظ فى هذا المقطع دلالة الكلمات " انفجرت " و " دمايى " على ذلك) . هنا تعلق الكلمة / القصيدة على مجرد التنفيس عن انفعالات ذاتية محبوسة ، إلى حمل رسالة التغيير إلى الأجل (نصير المدينة وردا) .

فى هذا المقطع بالذات تتميز لغة الشاعر بالكثيف الشديد . وتعاون الدوال

على إنتاج وحدة معنوية هى إعلان الشاعر عن عواطف حادة متضاربة تتنازعه (حينئذ إلى الوطن وبأس من لقائه) بإزاء تلك الشعوب المستهينة المتاجرة بالقضية .

أما دور الدوال ، فيؤديه اختيار مفردات بعينها (لاسيما الأفعال : انفجرت - امتشق - أحارب) ذات دلالات حادة ، كأنما هى طرقات حديدية يوقظ بها الشاعر نفسه والآخرين . وهى تنقل هذا التنازع العاطفى بالمقابلة (يأسى : حبى) ، كما تنقله بدخولها فى علاقات جديدة مع مفردات أخرى ، كامتشاق الحلم (الذى يستحضر عملية امتشاق السيف) وكأنما تمثل هذه العلاقة الجديدة صدى صوت المدينة المتردد بين مقاطع القصيدة غير مرة بالنداء (يحمل الحلم سيفاً) .

من ناحية أخرى ، يعتمد هذا المقطع فى توليد الدلالة على ما يشبهه (ميلودراما المغامرة) بين الألفاظ المتصاحبة فى العرف اللغوى ، ويبدو ذلك من قوله :

كنت أعلن أن رحيلى قريب
وأن الرياح وأن الشعوب
تتعاطى جراحى حبوا لمنع الحروب .

حيث تعكس المغامرة الأولى (تتعاطى جراحى) إدانته لتلك الشعوب المخدرة المنصرفه عن قضيته ، بينما تعكس المغامرة الثانية (حبوب منع الحروب) سخريته المرة من تلك الشعوب المستهينة . (لاحظ تفجر تلك الدلالات من تقابل المصاحبة الأولى " تتعاطى جراحى" بالمصاحبة العرفية " تتعاطى المخدرات " . وبالمثل ، تقابل المصاحبة الثانية " حبوب منع الحروب " بالمصاحبة المعتادة " حبوب منع الحمل " ! . ولاحظ - من ناحية أخرى - دور الجناس الناقص بين : حبوب وحروب فى التنبيه إلى المقابلة الدلالية الداخلية بينهما) .

أما المقطع الأخير من هذا النص ؛ فإنه يعتمد على تكرار مفتتح القصيدة ، أو بعضه ، ليلعب دور (القفلة الموسيقية) للنص بكامله . وهذا الشكل من

التكرار مألوف فى القصيدة العربية المعاصرة ، بل من أبرز سماتها البنيوية . وكثيرا ما اعتمد عليه محمود درويش فى قصائده الأخرى . بيد أن الذى يشير اهتمامنا فى هذا المقطع هو أن هذه الأسطر المكررة تلعب دورا آخر ، هو التمهيد - دلاليا - لوقوع سطرين جديدين على الأسطر المكررة ، يكشفان خلاصة ما انتهت إليه أيديولوجيا الشاعر فى هذه القصيدة :

أحاول شرح القصيدة

لأغلق دائرة الجرح والزنيقة

وأفتح جسر العلاقة بين الولادة والمشفقة .

هنا تتقابل الدوال (الجرح - الزنيقة) و (الولادة - المشفقة) بمدلولاتها الرمزية على مستوى الجملة ، كما تتقابل المدلولات الكلية للجمتين بدءا بالفعلين (أغلق) فى الأولى و (أفتح) فى الثانية . وكأن الشاعر يريد بهذين السطرين أن يجعلهما خيطا واحدا يسلك فيه مفاهيمه الأيديولوجية المبعثرة فى النص كله . إنه يريد لمرحلتين تاريخ الوطن أن تنتهى : مرحلة الجراح والورود ، مرحلة الموت البطئ بين شكوى العاجز ورضا المضطر ، لتبدأ مرحلة جديدة مع التضحية بالنفس والحياة .

ولعل ترديد الفعل (أحاول) فى خاتمة المقطع الأخير من معزوفته يأتى كالدقات المتوالية التى تؤكد الاستقرار على المدلول التهنائى السابق .

هكذا تثبت هذه القصيدة مقولة ف . ريبوف : " أن الفن الرفيع المستوى ، الفن عالى الإبداع والجمالية والروعة ، هو دائما وسيظل مرتبطا ارتباطا وثيقا بروح عصره ، ومعبرا بشكل دقيق وموهوب عن أهم مشكلات الواقع " (١٥) .

الهوامش

- (١) أنتوني إيسنوب ، الخطاب الشعرى بوصفه أيديولوجية ، ترجمة : حسن البنا ، مجلة فصول ، المجلد الخامس ، العدد الثالث (١٩٨٥) ص ٩٩ .
(٢) المرجع السابق ص ٩٩ .

(٣) المرجع السابق ص ١٠٠ .

(٤) المرجع السابق ص ١٠٠ .

(٥) محمد (عاشق من فلسطين) الأعمال الكاملة ، دار العودة - بيروت (ط ١٢ - ١٩٨٧) ص

١٢٣ - ١٢٤ .

(٦) بطاقة هوية (أوراق الزيتون) ص ٧٣ - ٧٦ . ويذكر محمود درويش أن هذه القصيدة قد ولدت ولادة عفوية عند لقائه بضابط إسرائيلي في دائرة الأحوال المدنية لاستخراج بطاقة هوية عند بلوغه سن الرشد القانونية ، إذ سأله الضابط عن جنسيته فقال له : أنتى عربى ، فاستنكر الضابط الاسرائيلى ذلك . فقال له بالعبرية (سجل أنا عربى) ثم خرج وهو يندنن بهذا المقطع إلى أن اكتملت القصيدة : (جاء ذلك في حوار للشاعر مع الأستاذ مفيد فوزى نشرته مجلة الفوحة ، قطر ، العدد ١٢٠

ديسمبر (كانون الأول) (١٩٨٥) ص ٥) .

(٧) رباعيات (أوراق الزيتون) ص ٩٤ .

(٨) عاشق من فلسطين (عاشق من فلسطين) ص ٨٢ .

(٩) محاولة رقم (٧) ص ٤٩٣ - ٥٠٣ ولاشك أن لهذه المرحلة مقدمات وجذور سابقة في شعر محمود درويش ، كما نجد في قصيدتيه المعروفتين (مزامير - ديوان : أحبك أولا أحبك ص ٣٦٥) و(سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا - ديوان : أحبك أولا أحبك ص ٤٤٥) .

(١٠) انظر في تفصيل ذلك : سيموطيقا الشعر ، دلالة القصيدة لماهكل ريفاتير ، من كتاب : مدخل إلى السيموطيقا ، بإشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، دار ألياس المصرية (١٩٧٧) ص ٢١٧ وما بعدها .

(١١) رسالة من المنفى (أوراق الزيتون) ص ٣٤ .

(١٢) قال المنفى (أوراق الزيتون) ص ٨٧ .

(١٣) أبى (عاشق من فلسطين) ص ١٤٥ .

(١٤) أصبحت هذه الصياغة من الصياغات الأثيرية عند محمود درويش ، ومنها في ديوانه الأخير (

هى أغنية . هى أغنية) :

- لم يبق لى غير الذى لم يبق لى / ص ٧٠ .

- أمر بالشئ كاللاشئ ... لأجد .

الشئ الذى يوجد / ص ٢٧ .

- وبحثت عن نفسى فأرجعنى السؤال إلى بلاد لا بلاد لها ، بلاد للبلاد / ص ٣٠ .

(١٥) ف . ريهابول ، الفن والأبولوجيا ، ترجمة : د. خلف الجراد ، دار الحوار للنشر والتوزيع .

اللاذقية - سوريا ط ١ (١٩٨٤) ص ١٣ .

الوطن المحرم وقضية اللغة فى قصيدة النثر

- ١ -

صارت (قصيدة النثر) شكلا مميزاً من أشكال التعبير الأدبى المعاصر ، يروق لبعض المبدعين اتخاذه إطاراً فنياً يعبرون من خلاله عن مضامين فكرية وشعورية متعددة . وبالرغم مما لقيه هذا المصطلح من انتقاد وإلحاح على التعديل ، فإنه مازال اسماً شائعاً على هذا الجنس الأدبى . والحق أننى لست ممن يقرون هذه التسمية إذا قبلناها بالمسمى الذى أطلقت عليه ؛ فضلاً عن التناقض الظاهر بين عنصرىها اللغويين (قصيدة) و (نثر) - بما لكل منهما فى تراثنا الأدبى والتراث العالمى من ماهية راسخة - فإنها لاتصدق على طبيعة ما أطلقت عليه ، وكأنها اسم على غير مسمى .

من ناحية أخرى ، فإن هذه التسمية لاتصدق إذا عرضناها على المقولة النقدية الأولية المؤسسة على (التوحد) بين الشكل والمضمون . وذلك أن مصطلح (قصيدة النثر) يتعارض تعارضاً تاماً مع متطلبات الشكل الذى تنتج فيه ، كمراعاة الوزن والقافية معاً ، أو الوزن وحده على الأقل . ومن هنا يصبح مصطلحاً أبتر ؛ لاستناده على ساق واحدة ، هى علاقته الروحية بالشعر ، أعنى بروح الشعر بما فيه من سمات تعبيرية وتصويرية وانفعالية .

بناءً على الأسس الموضوعية السابقة ، ينبغى أن نطلق عليه اسم (النثر الشعرى) ، فهو مازال منتسباً إلى النثر ، وإن توافرت له بعض خصائص التعبير الفنى الشعرى . هكذا ينطبق الاسم على المسمى ، وهكذا أنظر إليه ناقداً . وإنما آثرت هنا أن يكون كلامى تحت اسم (قصيدة النثر) لشيوعه ، ولكونه المصطلح الذى يرتضيه أصحاب هذا الفن ويحبون أن يطلقوه على صناعته .

والحق أن ما يعرف بقصيدة النثر ليس خيراً كله ، وليس شراً كله كذلك . يصدق ذلك إذا نظرنا إلى هذا اللون من التعبير وحكمنا عليه فى حدود إمكانياته

الفنية وبلاغته الخاصة ، باعتباره صيغة وسطى بين النثر التقليدى والشعر بمعناه المتكامل . فهو ليس نثرا أدبيا تقليديا ، لانفراده بسمات تعبيرية وبنائية ليست من جوهر النثر الأدبى التقليدى عادة كما سترى . وهو بالطبع ليس شعرا ؛ فخلوه من الإيقاع الموسيقى المنتظم ، فإيقاعه إيقاع بنية لغوية ، لا إيقاع وزن وقافية .

لا يبنى الحكم على هذا اللون من التعبير إذاً إلا بما يمكن أن تقدمه لنا - على المستوى الإبداعى - صيغة فنية ليست نثرا خالصا ولا شعرا خالصا ، ولكنها (نثر شعري) : ونسأله الآن : ماهى أهم الخصائص اللغوية والأسلوبية لقصيدة النثر كما تبدو فى " الوطن المحرم " لعائشة أرناؤوط ؟ .

إن هذا الكتاب يشتمل على ديوانين اثنين هما : (الفراشة تكتشف النار) و (لا) . يحكى الديوان الأول معاناة الإنسان الفلسطينى خاصة والعربى عامة بعد حصار (بيروت) . أما الديوان الثانى - وهو سابق فى تاريخه على الديوان الأول - فيصور عذابات ٥ حزيران / يونيو ١٩٦٧ . والعنوان الذى يتخذه هذا الكتاب بديوانيه معا هو اسم لإحدى قصائد الديوان الأول منهما .

وإذا كنا قد اجتزنا - تاريخيا - اهتمامات الديوان الثانى ، فمازال صالحا على المستوى الفنى للتأمل والدراسة .

إن أهم ما يلفت النظر إلى هذا العمل بديوانيه (ولنسمهما هكنا مجازا) هو لفته ، فالذى يشد انتباهنا - لأول وهلة - ليست مضامينه الفكرية ومحاورة الموضوعية وتوجهاته الأيديولوجية ، وإنما الإطار التعبيرى الذى تؤدي فيه هذه المضامين والتوجهات .

من هذا المنظور ، يصبح الحديث عن بناء (قصيدة) النثر فى جوهره حديثاً عن اللغة والأسلوب . ويصبح الحديث عن السمات اللغوية والأسلوبية لـ (قصيدة النثر) - بناء على ذلك - ضرورة علمية ، لا يجدى معها الرفض أو المصادرة . ولو أردنا الآن التعرف على أهم السمات اللغوية - الأسلوبية لقصيدة النثر عند

عائشة أرناؤوط ، من خلال ديوانها السابقين ، لأمكننا حصر تلك السمات فيما يلى : -

- ١ - تقديم مشتقات جديدة .
- ٢ - إعلاء القيمة الأسلوبية للمصنف .
- ٣ - إقامة علاقات لغوية جديدة بين الألفاظ .
- ٤ - خلق استعارات خاصة .
- ٥ - التعبير المختزل .
- ٦ - الغموض والغربة .
- ٧ - امتلاك معجم شعري متميز .

وينبغى الإشارة هنا إلى الدور الكبير الذى أسهم به الشعر العربى المعاصر فى تجديد اللغة واستغلال الطاقات الأسلوبية الكامنة فيها كما يتجلى فى نصوصه المتنازة عند رواده من أمثال : السياب وصلاح عبد الصبور وأدونيس وغيرهم .

وربما كان التلاقى الواضح بين قصيدة النثر عند (عائشة أرناؤوط) ونصوص هذا الشعر فى تقنياته الفنية والتعبيرية ، من جرأة فى التعبير ، وازدحام الرموز ، واستضافة مفردات جديدة إلى المعجم الشعرى .. الخ ، ربما كان ذلك مدعاة للقول بتأثر (عائشة أرناؤوط) وغيرها من أصحاب (قصيدة النثر) مثل (محمد الماغوط) و (حسين عفيف) - فى أعماله الأخيرة - وغيرهما ، بروح الشعر المعاصر وطريقته فى التعبير .

ولنتظر الآن إلى الخصائص السابقة كل على حدة : -

(أولا) المشتقات الجديدة

من البديهيات أن اللغة تتجدد - على المستوى التعبيرى - على أيدى المبدعين بها شعرا أو نثرا . وربما كان سعى (قصيدة النثر) إلى ابتكار أبنية جديدة

مظهراً أساسياً من مظاهر (الجرأة اللغوية) فيها . وهى - حتى الآن - مازالت جرأة محصورة فى إطار النظام اللغوى للعربية . والعربية لغة اشتقاقية كما نعرف . أضف إلى ذلك أن هذه الاشتقاقات كانت عند (عائشة أرناؤوط) - بالذات - مما تفرضه ضرورات التعبير الفنى ، فهى اشتقاقات موظفة لغايات تعبيرية تأثيرية . وربما كان إخلاصها لتلك الغايات سبباً أساسياً فى ندرة المشتقات الجديدة فى كلا الديوانين .

ويمكننا الآن أن نقدم مثالا على ذلك بالفعل (تجنّر) من (الجنر) فى قولها :

" هنا حيث ترتخى النزوات وتتجنر اللوامس ،
هنا حيث تلتحم الحنجرة بالجناح ،
الصرخة والطيران واحد " (١) .

ولاتكاد نجد فعلاً أدل على امتداد هذه اللوامس وتأصلها من هذا المشتق الجديد (تجنّر) ، بما يستحضره فى الذهن من صورة مادية ممتدة الجنور .

وقد تشغل البنية الجديدة وظيفه شعرية مختلفة ، بتأثير جدتها وطفاتها ، وانظر مثلاً إلى قولها :

" وطننا قالب عاتم من الجص
وبحارنا من الأسيد
زماننا نسيج مجهرى
مرهون بأصابع الآخرين " (٢) .

(ثانيها) الدور الأسلوبى للصفة

تلعب الصفة فى قصيدة النثر عند (عائشة أرناؤوط) دوراً أسلوبياً خطيراً ، بحيث يمكن القول بأنها تمثل - على مستوى الجملة الشعرية عندها - (نقاط

الارتكاز اللفظي) تماما كالنبر ، الذي يمثل (نقاط الارتكاز الصوتي) على مستوى المقاطع الصوتية .

إن الصفة عند (عائشة أرناؤوط) ليست سمة لغوية أساسية فحسب ، ولكنها ترقى إلى درجة (اللازمة للغة) التي تتكرر بمعدل مرتفع في جميع قصائدها . وانظر إلى المقاطع الثلاثة التالية :

" أيها الفجر المتوهج
الهارب من سجلات التاريخ المزور
بابوصلة روحى المتأنية فى خروجها

أيها الفجر الهائم
تعال احتذ جسدى المهترئ
وتسكع فى روث الزمن
فى ركام الجثث المتخبطة بالحجارة .
تعال نحو موتنا الطلسم
جثتنا سريعة العطب
وغدا لن يكون بإمكاننا استقبالك بلا رائحة .

أيها الفجر النبيل
لاتخف ..
اعبر الهواء الذى مازال موشوما
بالنظرات الأخيرة لرعبنا الأبيض ..
تعال تأبط حلمى الصغير المحفوف بالمخاطر " (٣) .

فالصفات تطارد الموصوفات ، لتمييز أجناسها ووصفها وصفاً يعتمد عليه المعنى العام والصورة الكلية فى كل مقطع اعتماداً أساسياً . والموصوفات فى تلك المقاطع هى ذاتها (الكلمات - الموضوعات) ، كالجسد والجثث والموت .. الخ .

وإذا كانت بعض تلك الصفات مما يعهده النثر التقليدى مثل (الجسد المهترئ) و (الحلم الصغير المحفوف بالمخاطر) ، فإن منها ما هو شعري مبتكر ، مثل (الموت الطلسم) و (الرعب الأبيض) ، حيث توحى الأولى باستنكار الموت لغموض أسبابه ، وتوحى الثانية بالمسألة وصفاء النية بالرغم من ذلك الموت !

وينفى الآن التأكيد على أن الصفة عند (عائشة أرناؤوط) ليست لازمة لغوية عفوية ، وإنما هى لازمة موظفة توظيفا أسلوبياً عالياً ، ويبدو ذلك - على وجه الخصوص - من (الصفات المجازية) التى أبدعتها فى مواضع كثيرة من هذين العملين ، بحيث أصبحت (الصفات المجازية) من أبرز سماتها اللغوية والأسلوبية وأخطرها . يبدو ذلك من القيم الأسلوبية المختلفة التى تمتلكها ، وهى :

١ - صنع المفارقات الساخرة .

٢ - تفريغ الأحاسيس الانفعالية القوية .

٣ - الإيحاء بالمعنى .

تبدو القيمة الأولى فى سياقات (تلمع) فيها الصفة ، وتلقى بضوئها على الموصوف ، فتكون السخرية اللاذعة ، من علاقات تقيمها الكاتبة بينهما ، هى غاية فى الجدة والطرافة ، ك (الفشل الفاخر) فى قولها :

" إليك أيتها الكيمياء المتنافيزيقية

إليك أيها الحب ، أيها السحر المأخوذ

والمعجون فى نيرة الجسد .

فوق الفشل الفاخر

وتحت كل الرغبات البسيطة الملهبة .

أنطق جرعتى العربية " (٤) .

و (الكلمات الصلعاء) أو (التينة) فى قولها :

" المقاهى الرخيصة

والمناضد والوجوه
وأنقاض الأقدام والمرايا المكسورة
والعقارب المتحركة على الجدار الصغير
الراقد فوق اليد بشكل مائل
رموز لا تنتهى ولا تتدفق
رموز مبتورة ومحقونة بالزمن
وكلمات صلعاء .. وكلمات أنيقة .
والحلم بالتجسيد النهائى
والكلمة الأخيرة النيئة
والعارية حتى الهيكل " (٥) .

إن الصفة عند (عائشة أرناؤوط) لا تلعب الدور التقليدى المحصور كالتأكيد
والتخصيص ونحوهما ، ولكنها تتقدم إلى الصف الأول من (المثيرات اللغوية)
فى جميع قصائدها ، فهى عندها من أهم الوسائل الأسلوبية لتفريغ الأحاسيس
الانفعالية العارمة ، كما نجد فى الحديث عن (الموجة المتقرحة) فى قولها :

" عبرت الموجة المتقرحة والدمايل
ولأتنى حملت قوس قزح كذكرى
وضعت فى محجر صحى " (٦) .
أو (الجنون الدموى) فى قولها :
" هذا الذهان التأويلى لسلطة من القش
هذا الجنون الدموى الذى يلبس الأشباح المنظورة
والمصنفة فى سجلات خلد أعشى
انسجام مسبق لاحتضار نسور الكتف
فى محرق السقوط " (٧) .

أو (الأوراق المبهوجة) دلالة على سكونها وحزنها ، فى قولها :
" أوراق الأشجار مبهوجة وبائسة

فالتراب يفتح قاعاته النفسية
يغلف جميع النداءات الآتية من المجهول
برطوبة الندى وخطى مسافر لن يعود " (٨) .

(ثالثا) إقامة علاقات دلالية جديدة

وتخلق (عائشة أرناؤوط) دلالات إيحائية ، تنتج عن تلك العلاقات الجديدة
(الطازجة) التى تقيمها بين الصفة والموصوف كذلك . وتعتمد فى إقامة تلك
العلاقات على (الجمع بين المتناقضين) مثل (النور الأسود) فى قولها :

" أبدأ العرس باليكاء
وحتى الآن لم يعرف سيدى الدمعة
لو أنها تتجسد قبل أن تصير مدينة وطائرا
قبل أن تصير أدغالا مهنية بالنور الأسود .
وأعشابها هائلة من الصمت والماء " (٩) .

وربما استطاعت هذه الصفة أن توحى بتشابهك الأدغال وكثافتها ، حتى تسلب
النور وتبخسه حقه فى أن يظل كذلك ، فيأخذ لون النقيض .

ومن الجمع بين المتناقضين كذلك (الخصب المجذب) فى قولها ، تخاطب
الأحراش الجبلية :

" فيك البصيرة المختنقة
والجراثيم المضاة
فيك لوعة الخصب المجذب
فيك أشتهى أن أبصق
وأرفض أن أضاجع انحناءاتك فى جسدى " (١٠) .
فالصفة هنا تسلب من الموصوف طبيعته ، فهو خصب ضائعة خصوبته ، خصب

مفقود لا يستغل ، ولذلك فهو فى حكم المجذب .

وكثيرا ما تعتمد على (تراسل الخواس) كالتراسل بين المسموع والملموس فى
(الأنين الطرى) فى قولها :

" الأحشاء خرجت والأنين طرى
جثث .. موتى .. أنصاف موتى
الاحتضار يعرف الملاحه جيذا
والمدججون بالسلاح ييخلون برصاصة الرحمة " (١١) .
فالأنين الطرى هو الضعيف لخروج الأحشاء والاحتضار .

وتعتمد (عائشة أرناؤوط) كذلك فى خلق العلاقات الدالية الجديدة بين
الألفاظ على المزاجية بين لفظتين مزوجة مجازية . مثل (خوار النار) فى
قولها :

" أمام خوار النار
تتسلح العصور العمودية
وتحيط وعمل النور بالشباك " (١٢) .

و (خوار النار) من المزاجات المجازية الطريفة التى تقدمها لنا لغة (عائشة
أرناؤوط) ، وتبدو الطرافة هنا من العلاقة الجديدة التى تقيمها بين المرئى
والمسموع ، فالمرئى يخرج عن طبيعته المعهودة إلى طبيعة كائن حى ذى صوت
عال ، يصعب أن تحده ، فهى نار شديدة عالية منتشرة .

وتعى (عائشة أرناؤوط) بحساسية فنية مرهفة قيمة التقابل بين الصور
وتأثيره فى المعنى ، فتراها تقابل بين (خوار النار) و (وعمل النور) . وترى
(عائشة أرناؤوط) العلاقات الخاصة بين الألفاظ بوضع اللفظة فى غير
موضعها من أصل الاستعمال ، على نحو ما نجد فى (ثغاء الأمطار) دلالة على

علو أصواتها وتداخلها وتواليها ، وذلك فى قولها :

" حوافر كل الجياد الجامعة تحترق غابة تلاقياتنا المعتمة
تحت كل ورقة شاحبة جرس صغير معبأ بثغاء الأمطار
ورائحة رضيع ميت تحت ثدى مجهول وحزين " (١٣) .

ولعل من أهم الوسائل اللغوية لخلق العلاقات الشعرية الجديدة بين الألفاظ عند
(عائشة أرناؤوط) وسيلة (كسر المصاحبات اللفظية) التقليدية الثابتة فى
موروث اللغة ، وإن كانت حالاتها قليلة ، ومن ذلك قولها :

" يغيب ترابك تحت الجثث
فلا تعرف لونه .
توازن بين الدليل وعكسه .
ولاتصلين إلى نظام الأشياء .
أيتها الطريدة المدججة بالنور
التي توغل بعيدا فى ليل تالف
المهماز يحرق خصرك المنتش جروحا .
والحناء مستورد من بلدان قفراء " (١٤) .

فهى تصنع هنا مصاحبة شعرية جديدة فى (المدججة بالنور) ، تستمد قيمتها
الأسلوبية من مفاجأتها للسامع ومخالفتها للمصاحبة اللفظية التقليدية (مدجج
بالسلاح) ، وقدرتها الفائقة على التعبير عن المعنى ، فهذه الطريدة (وريماز
كانت رمزا للوطن) قوية فى تمسكها بالنور قوة المدجج المتمسك بسلاحه . هنا
يقع (النور) موقع (السلاح) رمزا لمسألة تلك الطريدة الموغلة فى ذلك الليل
التالف .

(رابعاً) خلق استعارات خاصة

للتعبير المجازى فى ديوانى (عائشة أرناؤوط) دور كبير فى التعبير الفنى عن المعانى . ففضلا عن المزاوجات المجازية التى رأينا أمثلة لها فيما سبق ، نرى أن لها استعاراتها الخاصة ، التى ولدتها طبيعة التجارب الفنية والهموم الإنسانية العامة التى عبرت عنها ، كآلام الغربة ، وعذابات الهزيمة ، والفساد الأخلاقى ، والجوع الروحى ، والأحلام الضائعة ، .. الخ . وقد تشكلت استعاراتها على نار هذ التجارب القاسية ، فصارت مرتبطة بها غير دخيلة عليها .

إن الاستعارة عند (عائشة أرناؤوط) تستمد خصوصيتها من خصوصية رؤياها للأشياء ، ومواقفها من قضايا الوطن ، وآلام الإنسان العربى المعاصر وآماله وتقييمها الدقيق بين ما تشابه على الناس من أمور .

ويمكننا القول بأن استعارة (عائشة أرناؤوط) تتميز بثلاث سمات أساسية :
(أولها) دلالة لوازم المشبه على الشدة والعنف والصور المنفرة .
(والثانية) وقوع المشبه معنويا فى كثير من الحالات .
(والثالثة) قوة إيهام الأبنية الاستعارية بالمعانى المقصودة .

وإذا أردنا اجتزاء أمثلة من استعاراتها ، فلننظر إلى (تسووم الحلم) فى قولها :

" مامعنى أن أضيف أسفى كل يوم

إلى صندوق التأملات

صرت طفلة بالغة الهرم

عيناي تغميان دون حجارتك العتيقة

أنا المصنوعة من طينتك وبخورك الدائرى .

ذبلت الريح وتورم الحلم .

وصار معرضا للانفجار مفصولاً بخيط شعرة " (١٥) .

إذ توحى (تورم الحلم) بامتلائها بالأحلام القديّة التى طال عليها الأمد حتى
صارت عرضة للانفجار .

وتدخل كلمة (الأحلام) فى استعارة أخرى تبدعها الشاعرة فى قولها :
"ولست إلا عابرا .. رأيت شوكة عند الباب
تثبت زهراً له رائحة العفن .
فدخلت

وهنا تجعدت كل أحلامى كالقصدير الرقيق " (١٦) .

وتجعد الأحلام دلالة على الخوف ، بل على اليأس من تحقيقها .

وإذا كان انفجار الأحلام المرتقب - فى الاستعارة السابقة - رمزاً على فعل
إيجابى مستقبلى ، فإن تجعد الأحلام هنا رمز على فعل سلبى فى الحاضر ، وبين
الخوف من الحاضر والأمل فى المستقبل يكمن قلقها النفسى الدائم العنيف .

وأحلام الكاتبة ليست شيئاً من أحلام المدينة الفاضلة ، ولكنها أحلام لوطن
مفترب عن أهله ، أحلام من وطن محرم . ولذلك كانت دائماً أحلاماً محفوفة
بالمخاطر :

" أيها الفجر النبيل

لاتخف .

أعير الهواء الذى مازال موشوماً

بالنظرات الأخيرة لرعبنا الأبيض

تعال تأبط حللى الصغير المحفوف بالمخاطر " (١٧) .

وتحمل صيغ الأمر والنهى هنا شيئاً من الخوف والأمل اللذين نتحدث عنهما .
فالنهى عن الخوف يعنى وجود ما يخيف ، وأمر الفجر بالعجز وتأبط الأحلام
يعكس آملاً فى القدرة على تحقيق هذه الأحلام مهما كانت محفوفة بالمخاطر .
إن الثورة على الظلم الذى يعانى منه الوطن ، وعلى القهر الذى يلقاه أبنائه

هى الإطار الذى يحدد اختيار عناصر الاستعارة فى قصيدة النثر عند (عائشة أرناؤوط) ؛ فهى تختار العناصر اللغوية التى تثير فى النفس حقناً وضيقاً وثورة على الواقع الذى تتحدث عنه ، كقولها :

" ليس هنالك سوى صدى الطائرات العمودية
المحومة كجراد معدنى يبتعد
هاربة باتجاه حملة نسور الكتف
باتجاه أسدين يحرسان بوابة الموت
طائرات عمودية أفرغت حملتها وتقيأت الرصاص
على نسيج من اللحم البشرى
الذى تراقص على شكل تلال دموية " (١٨) .

فالفعل (تقيأ) - فى ذاته - يثير فى النفس حقناً وقرناً ، وهو فى هذه الاستعارة يرسم صورة لأقصى ما يتعرض له الإنسان من قهر ويطش . انه هنا تقيؤ رصاص على لحم آدمى .

وفى قصائد (عائشة أرناؤوط) غير ذلك من المواضع التى تشهد على بكاره استعاراتها ومهاراتها العجيبة فى الجمع بين عناصر تلك الاستعارات . وخذ أمثلة على ذلك استعاراتها التى تلمع فيها ملامح نصائية واهتمامات نسائية ، مثل :
(رائحة الحنان المشتعلة) (١٩) و (شعر العدالة الأشتعت) (٢٠) و (الصوت المشوى) (٢١) و (نضوج الشمس) (٢٢) و (عجن المحبة) (٢٣) .

هكذا ، يمكننا الانتهاء إلى أن استعارة (عائشة أرناؤوط) إفراز لغوى على قدر همومها وطبقاً لطبيعة تجاربها ، وهى - كما رأينا - ليست تجارب وجدانية ناعمة ، ولكنها تجارب نفسى مقتربة وشعب معذب .

(خامسا) التعبير المختزل

تتميز لغة (عائشة أرناؤوط) بالاختزال الشديد ، فهي لا تسترسل حتى تصير الجملة (نثرية) فاترة ، ولكنها تقتصد غالبا في وحدات الجملة ، فتبدو مكثفة ، رامية ، مشعة بالإيحاء . والراجع عندئذ أن تميز قصيدة النثر بسمه التعبير المختزل يرجع إلى الإحساس الفطري عند الشاعرة بالأثر الخطير الذي يتركه خلوها من موسيقى الشعر . فلا شك أن خلو (قصيدة النثر) من الموسيقى يخفض حرارة التعبير الشعرى فيها بدرجة لا يستهان بها . هنا يصبح الاختزال ضرورة فنية لا غنى لقصيدة النثر عنها ، إذا أرادت أن تحصل على بعض من سمات التعبير الشعرى .

وتستعين الكاتبة على تكثيف مفردات الجملة بوسائل مختلفة من أهمها :

(١) الرمز .

(٢) كسر التناسق المنطقي للغة لغاية تعبيرية .

فهى تطارد مفردات اللغة وتلاحقها وتستثمر ما فيها من طاقات رمزية ، والرمز ليس صفة خالصة لكل مفردات اللغة بالطبع ، فهناك مفردات تصلح لأن تستعمل استعمالا رمزيا ، وهناك مفردات أخرى لا تمكنها دلالاتها المعجمية من ذلك . ويدهى أن مثل هذه الألفاظ الرامية تستمد دلالاتها الرمزية من السياق ، وهنا ينبغى الإشارة إلى أن الكاتبة قد خانها التوفيق فى كثير من الحالات فى خلق السياقات المعنوية المناسبة التى تشف عن تلك الدلالات الرمزية أو تعين على فهمها . ومن ذلك مقطوعاتها (كالزبد) و (وطن بلا أطراف) وغيرهما . وربما كان تعدد الرموز وازدحامها فى القصيدة الواحدة سببا جوهريا فى غموض دلالاتها . فالرمز الواحد لا يكاد يمثل عمودا فقريا لبناء القصيدة ، وإنما هى رموز متداعية زئبقية الدلالة . إنها رموز أشبه برموز الفن التشكلى السريالى .

ويستثنى من ذلك بالطبع ، تلك الألفاظ ذات الدلالات الرمزية الأخرى

كالأظافر والرماد وغيرهما .

والحق أن لعائشة أرناؤوط رموزاً خاصة ، لعل من أهمها وأكثرها طرافة رمزي (القنفذ) و (الأورام) . فالرمز الأول لم يتل حقه في نصوص الشعر العربي المعاصر ، وربما انفردت الشاعرة باستغلال قيمته الرمزية ، بالرغم من شهرته في الاستعمال الشعبي .

ويعد هذا الرمز مثالا للرموز التي أحسنت استخدامها فنياً ، على نحو ما نجد في قصيدة (زمن القنافذ لا زمن الورثة) فالقنفذ - سواء أتحدثت عنه أم إليه - هو نقطة المركز الذي تدور حوله محاور القصيدة الموضوعية .

أما رمز (الأورام) فهو رمز مستحدث ، استخلصته (عائشة أرناؤوط) من جسد الواقع الفلسطيني والعربي ، ويعكس هذا الرمز المادى الاعتلال النفسى وتضخم عذابات الروح العربية . ويتردد هذا الرمز في قصائدها تردداً ملحوظاً ، لا تجد له نظيراً عند أديب معاصر آخر ، فقد وصلت به إلى درجة (الكلمة - المفتاح) في ديوانها . ومن ذلك قولها :

" تستتر صحراؤك بالجثث
كخمار دموى لعينيك الباكيتين
والريح تفقد وشائعها وجهاتها الأربعة
متحولة إلى تويجات صماء وسط البرارى .
كل شئ ساكن إلا الأورام المتفتقة .
كل شئ ساكن فى التهابه الأخير .
كل شئ ساكن
حتى تصدع القصة فى حنجرتك المهشمة " (٢٤) .

إن (الأورام) عند (عائشة أرناؤوط) ليست رمزاً أحادى البعد ، وإنما رمز على (حالة) ، حالة عامة وشاملة للوطن بكل أبعادها السياسية والعسكرية

والاجتماعية . أما كسر التناسق المنطقي ، فهو بالجمع المقتضب بين لفظين متناقضين فى الدلالة المعجمية المنطقية جمعا يولد - من احتكاكهما المباشر - معنى إيحائيا جديدا . ومن أمثلته الجمع بين الصراخ والصمت فى قولها :

" إنها لحظة مناسبة للخرس
أواه .. أيتها الصرخة المكومة بالدبابيس .
ومقابض المسدسات
إنها لحظة مناسبة للخرس
حيث لوحة التسديد تفقد دواثرها .
وتصرخ بصمت " (٢٥) .

وربما ارتبط التعبير المختزل بطبيعة الفكرة الذهنية المجردة ، حيث تتوالى الجمل محدودة الحجم محمّدة الإيحاء ، كقولها :

" الدفعة كائن .. الابتسامة حركة
فى الكائن لا يوجد كائن
فى الكائن توجد حركة " (٢٦) .

فهى - بهذه الجمل المختزلة - تصوغ مسلمات شعرية بلغة (المسلمات الافتراضية) التى تقود إلى (نتيجة منطقية) من خلال قياس (المحمول) على (الموضوع) . وتحمل هذه المسلمات الشعرية الطريفة قيمتها من (أسلوب) الخطاب الشعرى ، أى وسمه بسمه أسلوبية خاصة ، كما تحمل قيمتها من تعبيرها المتميز عن رؤيا الكاتبة وفلسفتها ونظرتها البكر للأشياء .

وينفى الإشارة هنا إلى أن بعضا من قصائدها لم تخل من مقاطع تطفئ فيها (النثرية) المباشرة ، ويضعف (سبك) الجملة ، ويتراجع الإيحاء ، بتأثير العبارات والتراكيب الجاهزة ، التى لا تختلف كثيرا عن لغة الخطب السياسية ، كقولها :

" ضد أجيال لاتعرف قضيتها

ولا تفرق بين خيط العناكب وناب الأسد
ضد أولئك الذين يخططون معاركهم الحربية
فى المباغى

ضد التمزقات الفوغائية التى نعيشها .

بكل تهريجنا المكثف بالعار والتضليل .

أحدث وعلوئى القى بعد كل كلمة .

وأندثر بالبرد لأن شمسكم لم تعد تكفى .

ضد هذه الأشياء التى ترغمنى .

على إخفاء رأسى تحت ذهابة ميتة .

أحدث .

وألملم أشلاء الأطفال الممزقين بالحصى " (٢٧) .

فلا شك أن احتواء مثل هذا المقطع على قوالب

(التمزقات الفوغائية) و (ألملم أشلاء الأطفال) ونحوهما

معهودة ، على نحو ما نجد فى السطر الأول والثالث والتاسع بالذات

ذلك كله يقطع عن مثل هذا الكلام حرارة التعبير الشعرى المكثف

(سادسا) الغموض والغرابة :

والغموض من أهم السمات اللافتة للنظر فى قصيدة النثر بعامة ، وقصيدة

النثر عند (عائشة أرناؤوط) بخاصة ؛ فالغموض لا يبلغ عند بعض كتاب

قصيدة النثر مثل (محمد الماغوط) و (أدونيس) وغيرهما مبلغه عند

الشاعرة ، التى تستعصى بعض قصائدها على الفهم أو التلوق . ذلك أن النص

يتحول أحيانا غير قليلة إلى لغة خاصة ، شديدة الخصوصية ، بل لغة فردية

لاتفصح ولا تعرب عن مكتون عقلى أو انفعالى محدد الملامح . إننا نشعر مع

بعض القصائد أننا انتقلنا إلى لغة فقدت وظيفتها التوصيلية ومحورها

الموضوعى ، فلا نعرف عن أى شئ تحدثك ، فصارت فيها الكلمات سواء ،

الاستطيع أن تدرك لاستعمال إحداها - فى موضع بعينه - دون الأخرى مغزى ،

ولاستطيع أن تحدد لبعض جملها - مهما طال اعتيادك للفتها - قصدا ولا معنى .

وقد عرف امپسون W.EMPSON الغموض بأنه عبارة عن الظلال التي تترك فرصة لاستجابات متبدلة لنفس القطعة اللغوية (٢٨) . ويمكننا - فى ضوء تقسيماته للغموض - أن نجد له أنواعا عدة عند (عائشة أرنأوط) ، ومنها :

(١) الغموض الناتج عن تجاوز معان غير متصلة تجاوزا مباشرا ، كقولها :

" الهواء فوقى بين مد وجزر
لحظة من الرخام ولحظة من الزئبق .
مازلت ألمم أصابعى المتناثرة .
كى أحزم على مهل شهيقي الأخير .
وأحقن به زهرة تتفتق " (٢٩) .

فلاستطيع أن تحدد لهذا المقطع معنى كليا واضحا ، فما دلالة المد والجزر فى الهواء ؟ وماهى العلاقة المحتمية بين الرخام والزئبق ؟ وما معنى حقن هذه الزهرة المتفتقة ؟ والإلم ترمز هنا ؟ وما علاقة الرمز بما سبق كله ؟ .

(٢) الغموض الناتج عن معان تعكس حالة معقدة فى ذهن الكاتبة ، ومن ذلك قولها :

" الهواء صعب .. والغابة تتنفس الطحالب ..
الهواء صعب .. وسكينة الألم كذلك ..
الهواء صعب .. التنفس صعب ..
وتحمل الأصابع التي لا تحمل شيئا صعب كذلك ..
الهواء صعب .. والتراب صعب .. والماء صعب .. والنار صعبة ..
من هذه العناصر صنعت طينى ..

فكان رمادا .. ثم صار ريحا وجدت فيها
عصفوراً يحمله جناح واحد ..
كان مخجلاً أن أقلده ..
لاجناح لى ولاخاية أردم فيها رمادى ..
لاجناح لى .. لاموت لى .. لا أصابع لى .. لا فراغ لى ..
ولامكان لى .. " (٣٠) .

فهذا المقطع يحمل معنى عاما هو الإحساس بالغربة والعجز وفقدان الذات ، بين
مكونات الحياة ، التى استحوالت - مع كونها عناصر طبيعية بمنوحة - إلى أشياء
صعبة وهنا يبرز التعقيد الذهنى الذى تعكسه تلك الصورة المركبة ؛ فمن هذه
العناصر الطبيعية ، صنعت طينتها ، فصار الطين رمادا ، ثم ريحا ، رأت فيه
عصفورا بجناح واحد .. وربما رمزت بالطين إلى ذاتها ، وبالرماد إلى تحول تلك
الذات عن كليتها الأولى وفقدانها بعض مكوناتها ، وبالريح إلى الهجرة من مكان
إلى آخر ، وبالعصفور ذى الجناح الواحد إلى معنى العجز والفناء الوشيك !! ..

ويتنج التعقيد هنا عن هذه المتوالية السياقية للرموز اللغوية ، التى تعكس
بدورها تواليا صوريا مفاجئا ..

(٣) الغموض الناتج عن التعبير عن فكرة غير منطقية ، ومن ذلك قولها :

" من تراب الأرض خرجت .. من حيث ستخرج أنت ..
لم تعرفنى انعطافة الليل ..
ولم يسألنى أحد عن اسمى ..
ويزويع القلب كتبك على شطآن العالم ..
وفى كل مكان كانت رائحة ذراعك تتعشنى ..
رسمتك على وجه التراب ولم أعرف وجهك ..
عندما كنت طفلة .. قبل أن أولد .. بعد أن مت " (٣١) .
ففضلا عن غرابة العلاقة بين مفردات السطر الثالث ، يبدو المعنى فى

السطرين : الخامس والسادس غامضاً ، للتعبير عنه على نحو غير منطقي ، فإذا كان المخاطب هنا هو الوطن ، فكيف ترسمه على وجه التراب قبل أن تولد ؟ بل كيف استطاعت رسمه بعد الموت ؟ ..

ولا يكشف المعنى عن بعض ملامحه إلا إذا فهمنا أشباه الجمل : (عندما كنت طفلة) و (قبل أن أولد) و (بعد أن مت) على المجاز ، فمراحل الطفولة ، وما قبل الميلاد ، والموت ، ينبغي أن تفقد الآن معانيها الحرفية ، وتصبح المرحلتان الأوليان كناية عن ارتباطها بوطنها وتعلقها به منذ الصغر ، وتصبح مرحلة ما بعد الموت كناية عن شدة هذا التعلق واتصاله وخلوده .

(٤) الغموض الناتج عن استعمال رموز غير لغوية ، وهو استعمال ذاتي محض ، يجعل معنى هذه الرموز مبهماً ، ويجعل تفسيرها ضرباً من التكهنات . ومن ذلك الرمز المبهم O في قولها :

" وجدت مكاناً في هذه الدفعة المتحجرة على طرف صحراء ..
الحرف الأبجدي الأول ..

كيف اكتشفت القبلة الأولى ؟ ومتى عرف الحب نقاط الفراغ ؟
متى نما الإبهام وصغر المختصر ؟ متى نحدد عدد العيون .. ؟
زالت قشور الطين ، وامتلات الأنساغ بالروح الخضراء ..
وجدت مكاناً في هذه الـ O المتحدرة من سلالات الجليد ..
المتحورة عن رحم امتلاً بأسماك تبتلعني " (٣٢) .

فلاندرى علي وجه اليقين ماذا تعني بهذه الـ O المتحدرة من سلالات الجليد ، فهل ترمز بها إلى عين الماء الصافية (التي ترمز بدورها إلى الحياة الهادئة في القدم) في مقابل (الرحم) الذي يرمز إلى بحر ملئ بالأسماك (وبالتالي إلى حياة متلاطمة ، يأكل القوى فيها الضعيف) ؟ ..

وقد ترمز بالعلامة —V في مثل قولها :

" آه .. أيها الوطن المذعور كالطريدة ..
أحمل جلدك الملسوع ..

وضع علامة الجذر V — تحت عمودك الفقري ..
الأنفة بدأت بالتفوط " (٣٣) .

فلتندري كذلك الارتباط الموضوعي الحتمي بين علامة الجذر هذه والمعنى ..

أما الغرابة عند (عائشة أرناؤوط) ، فهي سمة فنية ، لا تكاد تحول دون فهم معانيها وأفكارها ، بل ربما حلت إلى التعبير عن تلك المعاني والأفكار جدة وطلاقة . ولنجعل من تشبيهاتها الغريبة أمثلة على ذلك ، فمنها (التلاشي كاللاشي) في قولها :

" أركاديا : الحب والمحبة ..

أركاديا عاقر ولكنها ولدت العالم ..

.....

خارقة كأعماق البحر ومتلاشية كاللاشي " (٣٤) .

ومنها (داهية كضمير ألكترونى) و (الجليد الأجوف كاللعنة) في قولها :

" حيث يجتمع الماء حول الساق والعنق ..

ندفع ضرائبنا بيدنا اليسرى ..

ونحلق .. وندون تصدعنا بنجاح ..

مقابل الإعدام ..

جليد بحرى يتكسر دون تحديد ..

أجوف كاللعنة ..

وداهية كضمير ألكترونى " (٣٥) ..

فالغرابة في مثل هذه التشبيهات يمكن جعلها (غرابة فنية) تعكس سعيا

دؤولا إلى اكتشاف لغة مجازية ، توحى بالمعنى ولا تعبر عنه بالمشاع من التشبيهات . ويعتمد إبحاؤها على ماتراه بين المشبه والمشبه به من علاقات جديدة بعيدة .

(سابعا) قمز المعجم الشعري :

لا شك أن لـ (عائشة أرناؤوط) معجما شعريا متميزا ، وإن كنا نرى أن كثيرا من عناصره تعد امتدادا لما أنجزته القصيدة العربية المعاصرة فى تطوير معجمها التعبيرى . فمن أهم سماتها فتح الباب لاستضافة مفردات وتراكيب جديدة لم يألها - أو لم يسترح إليها - الشعر التقليدى ، كالمفردات ذات الدلالات الفجة المقززة ، أو مفردات الجنس الصريحة ، أو المصطلحات العلمية البحتة ، أو المفردات التى ارتبطت بلغة النثر .. الخ .

ولعل الجديد الذى قدمته (عائشة أرناؤوط) وأسهمت به فى تطوير هذا المعجم هو استعمال المفردات من الأنواع السابقة جميعا بجرأة أشد وحرية أوسع ، فلم تجد بأسا من معاملة هذه المفردات معاملتها لسانر المفردات الأخرى فى اللغة . وليس هنالك ما يمنع من ذلك على الإطلاق ، مادامت تعبر عن تجارب وغايات تعبيرية تقتضيها وتستوجب استخدامها بالتعية . وتعكس هذه المفردات بالتأكيد ثراء التجربة الفنية فى قصيدة النثر واتساعها ، وانفتاحها على أغراض مختلفة ..

أما هذه الجرأة التى نتحدث عنها ، فلمل خير دليل عليها هو تلاحق المفردات من الأنواع السابقة وتكرارها تكرارا ملحوظا جذا فى ديوانها معا ؛ فأنت تجد فيها مفردات مثل : (البقاء) و (المرحاض) و (الدمامل) و (الأورام) ، كما تجد مفردات العلوم الطبيعية كـ (الكيمياء) و (الفيزياء) و (الكلوس) و (السلالة) و (المبيدات) و (الأكسيد) ، ومفردات جغرافية وطبيعية ، كـ (الطفح) و (المنحدرات) و (التضاريس) و (الكسوف) .. الخ ، بل مفردات تجارية كـ (التصدير) و (الاستيراد) ١ .

والحق أن هذه الألفاظ لم تكن عبثا على الخطاب اللغوى عند (عائشة أرناؤوط) ، فقد ملكتها قيما رمزية وأسلوبية مختلفة . وبالرغم من ذلك ، فإن هذه الألفاظ فى ذاتها لاتصنع أثرا أدبيا ، بل هى تدين - أينما وقعت - إلى الأثر الأدبى ذاته ، بما يعرضه من تجربة شعورية ورؤيا إبداعية تستوجب - بالتبعية - تداول هذه الألفاظ وتكرارها . ويصدق هنا رأى ميشونك H. MESCHONNIC فى قوله :

" الأثر إنما هو الذى يصنع الأسلوب ، أما الأسلوب فلا يصنع الأثر " (٣٦) .
وينبغى الآن الإشارة إلى ملحوظتين مهمتين :

الأولى هى أن أهمية هذه المفردات لاتبرز من التوالى العددى وارتفاع معدلات تكرارها فحسب ، وإنما تتجلى أساسا من قيمتها الرمزية ودخول بعضها فى تراكيب لغوية ، مثل :

- (التضاريس الروحية) أو (تضاريس الروح) (٣٧) ..

- (ترمذ الروح) (٣٨) ..

- (الزمن المؤكسد) (٣٩) ..

والأخرى أن هذه المفردات قد وسعت معجم (عائشة أرناؤوط) بسمّة (المادية) المفرطة ، بل انعكست هذه السمة على بعض عباراتها كذلك ، كالسطر الثانى من قولها :

" تعلم الآن كيف تتمتم ونحن ننتظر الهاوية ..

وضع على قلبى الحجرى قليلا من العزاء ..

باعتنا وفخر وغرابة " (٤٠)

وخلاصة القول أن (قصيدة النثر) - كما تبدو عند (عائشة أرناؤوط) - قد شقت للهرية طريقا جديدة للنثر الفنى الذى يختلف عن النثر الكلاسيكى فى اقترابه الشديد من سمات الشعر وخصائص بنائه اللغوى ، كالإيحاء ، والتكثيف ، والغرابة ، والاستغراق ، والتعبير بالرموز المتقابلة والمتوازية ، وعناصر المعجم

الشعري ، والتراكيب الشعرية ، وتوجهات الشعر واهتماماته الموضوعية والأيدولوجية الجادة .

إن (قصيدة النثر) ليست - فى مفهومنا - لونا من ألوان الشعر ، وإنما هى لون من ألوان النثر الفنى مهما كان نسيجه شعريا . ولا أرى - كما يثبت (الوطن'المحرم) لـ (عائشة أرناؤوط) بديوانيه مايراه الأستاذ الدكتور ابراهيم حمادة ، من أن أبرز عيوب (قصيدة النثر) هو " محدودية الموضوعات التى يمكن أن تتناولها " (٤١) . فإن هذا الكتاب - بديوانيه - ينفى هذا الحكم وينقضه ؛ لتعدد موضوعاته واختلافها بين ذاتية داخلية وموضوعية خارجية . وإنما الذى أراه - من تأمل هذا العمل - أن أبرز عيوب (قصيدة النثر) هو عجزها عن توفير قدر أدنى من التوصيل والإقحام فى حالات غير قليلة . ويبدو لى أن الإحساس بخلو (قصيدة النثر) من موسيقى الشعر قد جعل أصحاب هذا الفن يبالغون فى الإثقال على أنفسهم وعلى اللغة بما لها من طاقات تعبيرية وإمكانات أسلوبية ، وجعلوا ذلك تعويضا عن فقدان العنصر الموسيقى ، فكانت كثير من أعمالهم كالمترجمات الغامضة ، بل أشد غموضا ، وكانت لفتهم كالشفرة ، بل أشبه بميتافيزيقا اللغة .

هوامش :

- (١) الوطن المحرم (الديوان الأول = د ١) ، دار فكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ط ١ ، القاهرة ، (١٩٨٧) ص ٥٥ .
- (٢) الوطن المحرم ، د . ١٥ ، ص ٦٨ .
- (٣) نفسه ، د . ١٥ ، ص ٦١ .
- (٤) نفسه ، د . ٢٥ ، ص ١٧٩ .
- (٥) نفسه ، د . ٢٥ ، ص ٨٣ .
- (٦) نفسه ، د . ٢٥ ، ص ١٩٦ .
- (٧) نفسه ، د . ١٥ ، ص ٣٩ .
- (٨) نفسه ، د . ٢٥ ، ص ١٤٨ .
- (٩) نفسه ، د . ٢٥ ، ص ١٠١ .
- (١٠) نفسه ، د . ٢٥ ، ص ١٥٠ .

- (١١) نفسه ، ١د ، ص ٣٠ .
 (١٢) نفسه ، ٢د ، ص ١٩٤ .
 (١٣) نفسه ، ٢د ، ص ١٤٨ .
 (١٤) نفسه ، ١د ، ص ٢٧ .
 (١٥) نفسه ، ٢د ، ص ٩٣ .
 (١٦) نفسه ، ٢د ، ص ١٣٧ .
 (١٧) نفسه ، ١د ، ص ٦١ .
 (١٨) نفسه ، ١د ، ص ٢٨ .
 (١٩) نفسه ، ٢د ، ص ١٩٥ .
 (٢٠) نفسه ، ٢د ، ص ١٧٣ .
 (٢١) نفسه ، ٢د ، ص ١٧٣ .
 (٢٢) نفسه ، ٢د ، ص ١٢٩ .
 (٢٣) نفسه ، ٢د ، ص ٩٤ .
 (٢٤) نفسه ، ١د ، ص ٢٧ .
 (٢٥) نفسه ، ١د ، ص ٤٧ .
 (٢٦) نفسه ، ٢د ، ص ١٦٥ .
 (٢٧) نفسه ، ٢د ، ص ١٥٥ .

Empson , W. , Seven Types of Ambiguity , Penguin Books , : انظر (٢٨) Britain (1961) p. I.

- (٢٩) الوطن المحرم ، ١د ، ص ٦٣ .
 (٣٠) نفسه ، ١د ، ١٩ - ٢٠ .
 (٣١) نفسه ، ٢د ، ص ١١٤ .
 (٣٢) نفسه ، ١د ، ص ٢٣ .
 (٣٣) نفسه ، ١د ، ص ٤٤ .
 (٣٤) نفسه ، ٢د ، ص ١٦٩ .
 (٣٥) نفسه ، ٢د ، ص ١٨٩ .

(٣٦) نقلا عن : النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ، تأليف : جان لوى كابانيس ، ترجمة : الدكتور /
 نهدي عكام ، دار الفكر ، ط ١ ، دمشق (١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م) ، ص ١١١ والنص في كتابه : Mes-
 chonnic , H. , Pour la Poétique , I. Gallimard , Paris (1970) , p. 20 .

- (٣٧) الوطن المحرم ، ١د ، ص ٢٦ - ٢د ، ص ٩٣ .
 (٣٨) نفسه ، ١د ، ص ٣٨ .
 (٣٩) نفسه ، ١د ، ص ٥٩ .
 (٤٠) نفسه ، ٢د ، ص ١٧١ .

(٤١) انظر مقالته الانتحائية لمجلة القاهرة ، المجلد ٧٣ (١٩ ذو القعدة ١٤٠٧ هـ) - (١٥

بريليو ١٩٨٧ م) ، ص ١ .

الخطاب الروائي فى " ثرثرة فوق النيل "

إذا نظرنا إلى ماكتب عن لغة الرواية والقصة عند نجيب محفوظ لرأيناه شجياها
واهايا فى مجمله ، يتناول بمنهج نقدى كلاسيكى أعمالاً روائية هى فى قمة الجودة
والحدائثة .

لقد استطاع نجيب محفوظ - برحلته الأدبية طوال نصف قرن تقريبا - أن يجعل
للأدب الروائى فى العربية لفته الخاصة ، فاكتمبت العربية - بذلك - ثراء فنيا
واتساعا تعبيريا ، تدين بكثير منهما لهذا الأديب العظيم .

وقد تعددت مستويات التعبير اللغوى الروائى عند نجيب محفوظ ، بتعدد
المراحل الفنية التى تندرج فيها أعماله الإبداعية . فهى لغة ملحمية ، تمزج بين
التراث ولغة التخاطب المعاصرة فى المرحلة التاريخية الأولى . وهى لغة وصفية
انسيابية تسجيلية ، يميل الحوار فيها إلى الاستاتيكية فى المرحلة الثانية ، وهى
المرحلة التى بلغت ذروتها مع الثلاثية الشهيرة . وهى لغة ميتافيزيقية إيحائية
مضغوطة ، يمتزج فيها خطاب (سرد) الكاتب بتيار الوعى ، فى المرحلة الثالثة
الفكرية ، وهى المرحلة التى نجد أصدق مثال لها هذه الرواية التى نتناولها :
" ثرثرة فوق النيل " . وهى لغة رمزية إسقاطية تركز على تكتيك المفارقة
وتشابه خيوط اللحظة الراهنة بأصولها فى الزمن الماضى فى المرحلة الرابعة ، وهى
تلك المرحلة التى يمكن التمثيل لها بملحمة الحرافيش وليالى ألف ليلة ونحوهما .

وغنى عن البيان أن هذه الأحكام السالفة أحكام نسبية عامة ، ذلك أن لكل
عمل إبداعى جيد لفته الخاصة ، التى تظل كذلك مهما قبل الدخول مع غيره فى
مرحلة فنية واحدة .

وتعد رواية (ثرثرة فوق النيل) نموذجا فريداً للغة الأدبية الروائية . فقد

برزت فيها (أدبية) العمل الروائى ، وصار للغة فيها وظيفة إخبارية ودلالية جوهريّة ، سواء أكان ذلك على مستوى المرد أم على مستوى الحوار . وهى وظيفة لم تكن تؤدّيها اللغة بهذه الكفاءة والأهمية فى أعماله الروائية السابقة ، حتى فى روايته الثلاثية الشهيرة . ففى مرحلة الثلاثية وماقبلها ، كانت الأهمية للحدث ، والبيئة ، والشخصيات ، بينما انزوى التشكيل اللغوى الأدبى للرواية فى ركن بعيد .

لقد كان البطل - بلغة الرواية - فى أعماله الأولى ، هو الحدث . وكان هذا الحدث : اجتماعيا أو تاريخيا حدثا ممتدا ، تنقطع فيه أنفاس التعبير اللغوى فى تتبع حكاى ، يصيره من غاية فنية جمالية إلى وسيلة مجردة للقص .

أما البطل فى هذه الرواية ، فهو - بحق - هذا الاستخدام الفنى الجمالى للغة . أو بعبارة أخرى ، هذه العلاقة الحميمة القوية بين اللغة وإيقاع الجمال فى السياق الروائى . لم تعد البيئة هنا ولا الشخصيات ولا الأحداث مطلوبة لذاتها ، وصارت الشخصيات أقرب إلى الرمز أو النموذج . ولم تعد البيئة تعرض بتفاصيلها ، بل صارت - كما يقول نجيب محفوظ ذاته - أشبه بالديكور الحديث ، والأحداث يعتمد اختيارها على بلورة الأفكار الرئيسية .

مضمون الرواية

تدور أحداث هذه الرواية فوق عوامة بالنيل ، يجتمع فيها كل ليلة عدد من الأصدقاء : رجالا ونساء فى (مجلس الكيف) يتناقشون فى أمور حياتهم وهموم مجتمعهم ، ثم يعود بعضهم إلى منزله ، ويبقى أحدهم (أنيس) الذى يقيم بالعوامة . وقد ينفرد بعض رواد العوامة ببعض الرائدات ؛ لتحقيق رغبة جنسية .

وشخصيات الرواية من ذوى الثقافة والمهن المختلفة : فأنيس زكى موظف بوزارة الصحة . وهو رجل مثقف . كان طالبا ريفيا قدم إلى القاهرة من الريف

وحيدا . درس فى كلية الطب ، ولكنه لم يكمل دراسته . وانقطعت عنه الموارد ، فعمل بوزارة الصحة ، بمساعدة أحد أساتذته فى الكلية . ماتت زوجته وطفله فى شهر واحد (لاحظ أثر ذلك فى سلوكه بعد ذلك) . وهو يحب التاريخ والثقافة ولا يكتب . وهو مقيم بالعوامة . اعتاد الإدمان ولا يكاد يفيق . وهو - كما يسميه رفاقه - فارس (الشلة) وولسى أمرهم . وأراه يوق الكاتب . وكثيرا ما يطلقه للتعليق على ما يدور حوله أو للتعبير عن أفكار وتأملات عميقة ، بالاعتماد على تكنيك (تبار الوعى) . وربما لم توجد هذه الشخصية بالذات إلا لأداء هذه الوظيفة ، فهو لا يكاد يجاذب رفاقه الحديث .

أما الشخصيات الأخرى ، فهى : أحمد نصر مدير الحسابات ، ومصطفى راشد المحامى ، وعلى السيد الناقد الفنى ، وخالد عزوز كاتب القصة ، ورجب القاضى الممثل ، وسارة بهجت الصحفية ، وسناء الرشيدى الطالبة بكلية الآداب ، ولىلى زيدان المترجمة بالخارجية ، وسنية كامل الرائدة الفنية بالعوامة وصديقة على السيد ، وعم عبده حارس العوامة وخادم روادها .

وقد اتبع المؤلف فى هذه الرواية أسلوباً جديداً فى بلورة الشخصيات وجلاتها اجتماعيا وخلقيا ونفسيا ، بخلاف الحوار والسرد ، عن طريق مذكرات إحدى الرائدات ، وهى سارة بهجت الصحفية وهادية التأليف المسرحى ، التى ترسم لنا شخصيات تلك الرواية فى مذكراتها باعتبارها مشروعا لعمل مسرحى تنوى كتابته .

وتشارك هذه الشخصيات - باستثناء عم عبده حارس العوامة - فى عدة أشياء ، كالثقافة ، والإدمان ، والتسيب الخلقى ، والافتقار فى المتع الحسية بعامة . ويجدون فى العوامة المهرب لهم والملاذ من همومهم الخاصة والعامة . وهم ليسوا - مع كل ذلك - بمعزل عن الحياة الاجتماعية والسياسية حولهم ، فهم يتناقشون فى أزمة كوبا وفيتنام ، وفى الرشوة ، والاشتراكية ، كما يتناقشون فى مشاكل العمال والفلاحين ، واللحوم ، والجمعيات التعاونية . وكانت العقدة فى هذه الرواية هى الحيرة التى انتابت أفراد الجماعة بعد أن

صدموا بالسيارة شخصا فى طريق الهرم ، أثناء زهتهم الليلية ، فقتل ، فحاروا ، ماذا يفعلون ؟ هل يبلغون الشرطة أولا ؟ وكان هذا الحادث تجربة عملية لاختبار نواياهم ومايزعمون من آراء ومبادئ سامية . وقد اتفقوا جميعا على ألا يبلغوا الشرطة عن هذا الحادث ، ماعدا أنيس ، الذى هدد - فى البداية - بالإبلاغ ، ولكنه سرعان ما ظهرت نيته بالتظاهر ، ولم يبلغ .

تفسير المضمون

من المسائل المهمة فى تحليل الرواية مناقشة وجهة النظر التى توجه الأحداث والشخصيات . وقد فسرت هذه الرواية تفسيرات عدة ، منها أن المؤلف يصور الموقف السلبي لأبطالها تجاه الأحداث العامة بالانغماس فى السمر وتعاطى المخدرات . ومنها أن المؤلف قصد إلى تصوير سلبية المثقفين عموما . ومنها أن الرواية تهدف إلى النقد السياسى للسلطة أو القيادة فى تلك الفترة .

والحق أن هذه التفسيرات جميعا تعد تفسيرات أولية وحرفية ؛ أى تكتفى بتفسير المستوى الفكرى الأولى البسيط للرواية ، فالرواية : شكلا ومضمونا ، ليست عملا روائيا تقليديا ، هدفه القصص الألقى للأحداث ، وإنما تحول فيه الشخصيات والأحداث إلى رموز على معان كبرى . وأجندنى متفقا فى تفسير وجهة النظر فى هذه الرواية مع الناقد الدكتور حمدى السكوت ، فهى " تصور أساسا وضع الإنسان فى الكون وحيرته أمام أسرارهِ ، وبخاصة ما يتصل منها بقضية الوجود ولغز الموت . وهذه التساؤلات تستحكم فى رؤوس أبطال القصة ، فيمسون (غرباء) بالمعنى الفلسفى للكلمة ، وتفقد الحياة معناها بالنسبة لهم وتتجسد أمامهم لامعقوليتها ، ولا يرون فيها شيئا واحدا يستأهل اهتمامهم .. والعبت الذى يعيشه أبطال الرواية يعرف بأنه فقدان المعنى ، معنى أى شئ وانهايار الإيمان ، الإيمان بأى شئ . والسير فى الحياة بدافع الضرورة وحدها ودون اقتناع ، ولا أمل حقيقى ، ونمسى البطولة خرافة وسخرية " (١) .

وقد يؤخذ الدليل على ذلك من قول سمارة بهجت الصحفية " الحق أنى أومن

بالمجدية " فتنها الأستلة : " أى جدية ؟ المجدية لحساب أى شئ ؟ أليس من الجائز أن نؤمن بالعبث بجدية ؟ والمجدية تتضمن أن يكون للحياة معنى فما المعنى ؟ " ثم يتسالمون : " على أى أساس جديد نقيم المعنى ؟ " فتقول سمارة فى إيجاز " إرادة الحياة " (ثرثرة فوق النيل ، مكتبة مصر (١٩٧٧) ص ٦٩) .

ملحوظات أولية فى اللغة

من الخطأ فى تحليل لغة الرواية إهمال حياة اللفظة خارج معمل الفنان ، كما يقول باختين (٢) ، أى وسط الفضاءات الشاسعة للساحات العمومية والأزقة والمدن والقرى والفئات الاجتماعية والأجيال والحقب .

وإذا كانت الأسلوبية لا تهتم بالكلام الحى ، بل بتفصيله النسيجوى وباللفظة المجردة التى هى فى خدمة قدرة الفنان على التحكم والتطويع (٣) ، فإن ذلك لا يسمح للكاتب بانتقاء ما يراه أكثر مناسبة وتعبيرية من غيره من الألفاظ ، لاسيما إذا ارتبط اللفظ المنتقى بحالة شعورية معينة أو باصطلاحات مهنية خاصة أو بفئة اجتماعية ذات معجم مميز .

ونجيب محفوظ من أكثر الروائيين دراسة لأبطال رواياته : ثقافتهم ولغاتهم الاجتماعية وما يفيض به معجمهم اللغوى من مفردات وتراكيب فطية .

وفى (ثرثرة فوق النيل) نلمح هذا التفاعل الحى بين البنية الروائية ممثلة فى البيئة وثقافة الشخصيات والبنية اللغوية ممثلة فى اختيار ما ينتج عن تلك البيئة والشخصيات من تراكيب ومفردات . ففى الحديث عن أنيس زكى بطل الرواية فى عمله الحكومى يرد فى سرد الكاتب مشتق جديد تألفه لغة الإدارة هو (يسرك) - بتضعيف الراء - فى قوله : " ويتصميم مفاجئ راح يسرك مجموعة من الخطابات " (الثرثرة ص ٦) . وإذا كان المشهد الرئيسى المتكرر لرفاق العوامة هو عكوفهم على تعاطى المخدرات ، فإن السياق اللغوى الروائى يتوافق مع هذا المشهد كذلك ، فتكثر فى السرد بل فى الحوار كذلك مفردات مما يعنى بدراستها

فى علم اللغة الاجتماعى ، تحت باب (اللغات الخاصة) ، مثل : الصنف ،
والتموين (أى الخشيش) ، والبلمعة ، والانسطال ، والكيف ، والسلطنة ،
والغبارة ، والفرزة ونحوها . بل لقد قمخضت بعض تلك المفردات عن خلق
(مجازات سياقية) تتشكل عناصرها من مادة السياق اللغوى الروائى ، مثل
(الضياء المسطول) فى قوله الذى ينقل تداعيات أنيس زكى ونحوه : " الترييع
الأولى المختفى يضى على الظلمة ضياء مسطولا كعين البنفسج الناعسة . أتذكر
كيف كان البدر مرهقاً فى ليالى الغارات ؟ " (الثرثرة ص ٧٩) .
ولاشك أن (الضياء المسطول) و (القمر المهرق) هى معادلات لفظية حسية
لحالة أنيس الشعورية والنفسية وإحساسه الحاد بالتشتت وعجز الإرادة .

ومن الطريف الآن أن نضيف إلى العبارة السابقة عبارة أخرى ينتمى الفعل
فيها إلى (الحقل الدلالى) السابق نفسه . وقد وردت هذه العبارة على لسان
سنة الرشيدى فى حوارها مع رجب القاضى الذى يؤكد لها أن سمارة بهجت لا
تتعامل مع (المجزأة) ، فتتسالم بسخرية :

ـ إذا .. فلماذا تدمن على زيارة العوامة ؟ (الثرثرة ص ١٣٠)

ومع جريان السرد والحوار فى أعمال نجيب محفوظ على اللغة الفصحى ، فإنه
لم يتجه فى وجه ألفاظ وتراكيب عامية ، بل ينقلها بحالها ؛ لقدرتها على
الإيحاء بالمعنى المقصود وتصويره . يصف الكاتب هيئة أنيس فى السيارة - أثناء
التزهة الليلية - فيقول : " تزحزح أنيس عن الباب المغلق وجلس جلسة مريحة لأول
مرة ، وهو ينفذ جلبابه ليطلق سراحه ، ويفتش بقدمه عن فردة شبيهة التى
انسلت فى الزنقة " (الثرثرة ص ١٤٥) .

فالعبرة الأخيرة تنقل للقارئ شيئاً عن ضيقه ولامبالاته وقد خرج مع أصحابه
مكرها .

وأرد أن أقف - الآن - قليلا ، لأبرز مسألة مهمة فى دراسة لغة الرواية ، هى
تأثير السياق اللغوى الروائى على الوظيفة التى تشغلها بعض الحروف والأدوات
فى اللغة . وأكتفى - فى هذا المقام - بأن أضرب مثالا بالحرف (لكن) . فهو
- كما نعلم - للاستدراك ، وعادة ما يكون بين المستدرك والمستدرك به علاقة

معنوية كالضدية أو المغايرة ، بحيث لا يتعدى ذلك (وحدة المعنى) . أما فى الرواية - بالذات - كما يدل النص الذى بين أيدينا ، فإن وظيفة هذا الحرف تتعدى (وحدة المعنى) إلى (وحدة الدلالة) ، بمعنى أن يشغل فى سياق أكبر وظيفة تركيبية جديدة ، ربما كانت كالتركيب : أما ... فـ ... ، ولاتدل - إذ ذاك - على استدراك ما تقدم ، بل الإضراب عنه كلية ، والانتقال المفاجئ إلى ما لا يمت له بصلة . ويمكننا أن نطبق هذا الكلام على النص التالى : " وقال أحمد نصر إن كل حى هو جاد ويمارس حياته على أساس من الجدية ، وأن العبث يقتصر عادة على الأدمغة ... ولم تقبل سماره الرأى على علته . قالت إن ما يستقر فى الرأس لابد وأن يؤثر بطريقة أو بأخرى فى السلوك أو على الأقل فى الشاعر . وضربت الأمثال بالسلبية واللاأخلاقية والانتحار المعنوى . ولكى يبقى الإنسان إنسانا ، فعليه أن يثور ولو كل سنة مرة .. ، ولكن رجب اقترح عليها أن تبقى حتى يشاهدوا مطلع الفجر من وراء أشجار الأكاسيا أندوزا " (الثرثرة ص ٧٥) .

فاقترح رجب نقلة مفاجئة فى الخطاب ، تعكس نقلة مفاجئة فى السياق الروائى . وهو يدلنا على عدم مبالاته بنقاش سماره الجاد ، فإذا كان حماس سماره لرأيها نارا ، فإن اقترح رجب كالماء الذى يقطع السنة تلك النار ، لاسيما إذا أدركنا ما فى عبارة (حتى يشاهدوا مطلع الفجر ..) من تلميح إلى ممارسة الجنس .

لغة السرد

لعل من أبرز مميزات اللغة السردية عند نجيب محفوظ هذه المهارة والحرفية الفائقة فى الوصف . فهو يستغرق طويلا - وبأناة - فى وصف التفاصيل الصغيرة الدالة الملتصقة ببنية الرواية . والوصف - فضلا عن كونه من أدوات الروائى الضرورية فى السرد - فهو على المستوى الأسلوبى أداة مهمة ، يمكن إدخالها ضمن أدوات (تنبيل اللغة) فى الرواية . ولكن الوصف أكثر أهمية إذا تجاوز هذا الحد إلى وظيفة (الترميز) وصنع (الإسقاطات السيكولوجية والفكرية) التى تلقى الضوء على أبعاد الحدث أو الفكرة المجردة أو البعد السيكولوجى فى

الشخصية .

يصف الكاتب جذع شجرة عتيقة وقد لفتت انتباه أنيس زكى الذى خرج لأول مرة من عوامته مفيقا إلى الشارع بقوله : " واعترضه جذع شجرة ، فاستوقفه لضخامته وغلظه ، فرفع عينيه إلى الفصون المنتشرة فى الهواء كقبة هائلة مغروسة الهامة فى سحابات الصباح الشفافة الدانية ، ثم رجع إلى الجذع المعمر هابطا إلى جذور كالحة متفرعة عن أصله وضارية فى أرض الطوار ، كأنها تنشب فى أطرافها فى اندفاعه متوترة غاصة التحدى والألم . وهاك رقعة من اللحاء الخارجى قد تأكلت كاشفة عن طبقة من اللحاء الداخلى ذات لون أصفر باهت على هيئة بوابة قوطية استوت أمامه بطول قامته داعية إياه للدخول " (الثرثرة ص ١٦٠) .

فلاستغراق فى وصف جذع الشجرة الذى قامت عليه هذه العبارات : - ففى أن يفهم على ظاهره ، بل الأخرى بنا أن نربطه بسياقه الروائى ، فهو - فى نظرى - رمز إلى فكرة مهمة هى ضرورة سعى الإنسان إلى استلهام فلسفة الكون والوجود من كائنات الطبيعة الحية الأخرى . وهى فلسفة جوهرها تحدى الألم وإثبات الإدارة.

وقد ندلل على معقولية هذا الفهم بأشياء مختلفة : -

- ١ - أن الكاتب جعل أنيس زكى مفيقا لأول مرة فى خروجه إلى الشارع ، وكأنه يعى مايرى ويكاد يستشعر شيئا ما نحوه .
- ٢ - إلحاح الكاتب على وصف جذع الشجرة والفصون المنتشرة فى الهواء والجذور التى تنشب أطرافها فى أرض الطوار .

ولاشك أن وصف الشجرة على هذا النحو إنما هو مقابل ماضى لحالة أنيس زكى النفسية وإحساسه الحاد بالعجز والضيق بالحياة . وقد انعكس هذا الإحساس على حديثه عن طول عمر الشجرة حيث قال : " إن طول عمر الشجرة - وحده - يكفى لإقناع من لا يريد أن يقتنع بأن النبات كائن لاعقل له " (الثرثرة ص ١٦٠) .

كما انعكس هذا الإحساس على تساؤلاته الوجودية الغريبة : " ترى ألون الوجود أحمر أو أنه أصفر ؟ " وهل لحاء الشجرة كجلد ميت ، ولكن متى رأيت جلد ميت ؟ " (الثثرة ص ١٦٠) .

وينبغي علينا أن نربط التساؤلات السابقة بقوله فى موضع آخر : " الداء الحقيقى هو الخوف من الحياة " (الثثرة ص ٩٧) .

ويبدو الاستغراق الوصفى - أحيانا - أداة لبورة فكرة ما يحملها تيار الوعى ، وهو دائما تيار وعى بطل الرواية أنيس زكى ؛ فالكاتب يستغرق فى وصف النار على هذا النحو : " حمل أنيس المجمرة إلى عتبة الشرفة ، بعد أن زودها بقطع من فحم ، تعرضت هناك لتيار الهواء ، وراح ينتظر . اتسعت المراكز المحترقة فى شتى القطع حتى استحال سواد الفحم حمرة متوهجة هشة عميقة ناعمة . واندلعت عشرات من الألسنة الصفيرة الموسومة بالشفق ، فانتشرت ثم تلاقت أجنحتها مكونة موجة راقصة نقية شفافة مكللة الأطراف بزرقة خيالية ، ثم أزت فتطايير من جوفها سرب من عناقيد الشرر " (الثثرة ص ٥٠) .

فهذه اللغة الوصفية الشاعرية ليست - فى الأساس - تلميحا إلي كون المجمرة جزءاً من حياته ، فذلك تبسيط للأمور . بل لأن النار هنا يمكن اعتبارها (المعادل الموضوعى) لشخصيته التى تتنازعها قوى الخير وقوى الدمار . وربما اتضحت هذه الفكرة بنظرته إلى النار - بعد الوصف السابق - على " أنها أجمل من الورد والأعشاب والفجر البنفسجى ، فكيف أمكن أن تطوى بين جوانحها أكبر قوة مدمرة " (الثثرة ص ٥٠) .

ولا بد لنا من الانتباه إلى مسألة مهمة أخرى ، أن الكاتب قد واهم موازنة فنية دقيقة بين التركيب النفسى والثقافى لشخصية بطل الرواية أنيس زكى وبين المادة العلمية والمعطيات الإخبارية المقدمة عنه فى السرد ، بما حقق للرواية تناغماً فنياً عجباً بين اللغة المتحدث بها فى السرد والشخصية المتحدث عنها فيه .

ومن الطريف الآن أن نضع أيدينا على هذه الموازنة ولو فى جانب واحد منها .

فأنيس شخصية مثقفة كما رأينا . وهو يحب قراءة التاريخ . وهنا يتلاعب الكاتب - فنيا - فى لفته السردية بإسقاطاته التاريخية ممثلة فى شخصيات أو أحداث على حاضره وما يشارك فيه من أحداث ، وإن اتخذت تلك الإسقاطات تكنيك (المونولوج المباشر) أحيانا أو (المونولوج غير المباشر) أحيانا أخرى . والأمثلة على ذلك عديدة . وهى جميعا ذات وظيفة واحدة ، هى تعميق دراما الموقف الحاضر واللحظة الراهنة .

ونكتفى بمثال واحد .

عندما يتحدث أنيس إلى ليلى زيدان صديقة أعوامه العشرة الماضية ، فتغضب لحديثه . يتخلل الحوار هذه العبارات السردية : " وغفمت وغد ، فقرأ فى وجهها نديراً خفيفاً بالغضب ، ولكنه لم يعثر بأثر للكراهية ، فأمن بأنها لا تنقاس فى لهوها بامرأة مثل فكتوريا ملكة العصر المحافظ المشحون بالتقاليد (الثثرة ص ٢٠) .

وقد واهم نجيب محفوظ - من ناحية أخرى - بين الطابع الرمزي للرواية والطابع الشعري للغة السردية . فمن أخص خصوصيات الدلالة الرمزية التكتيف ، والإحالة ، والغموض الفنى ، والتكنية ، وهى بعينها خصوصيات التعبير الشعري . وتطبق تلك الخصوصيات على كل من خطاب (سرد) الكاتب ولغة المونولوج الداخلى على لسان أنيس . ولعل من أهم العوامل التى ساعدت على صبغ لغة الرواية بهذه الصبغة الشعرية تداخل الأزمنة ، وامتزاج الحلم بالرمز بالواقع ، والارتكاز على لغة التداعيات برحابتها وثرانها واتساع إمكانياتها التعبيرية والتصويرية . ويمكننا أن نجعل هذا الصوغ الشعري للغة الرواية شكلا من أشكال (الأسلية) فى مصطلح باختين . وهى تندرج ضمن (التهجين القصدى) الذى هو طريقة من طرائق إبداع صورة اللغة فى الرواية .. وفى الأسلية نجد وعين لغويين مفردين : وعى من يشخص (وعى المؤسلب) ، وعى من هو موضوع للتشخيص والأسلية (٤) .

وإذا كان وعى المؤسلب عائدا إلى الكاتب نفسه ، فإن وعى من هو موضوع

التشخيص والأسلية فى النموذج الذى أسوقه الآن عائد إلى الشخصية المحورية فى الرواية : أنيس " كان يفكر فى الحلقات المفزعة التى تحاصره كل يوم كشروق الشمس وغروبها ويزوغ القمر وأقوله والحضور والانصراف من الوزارة والإقبال والإدبار فى الجلسة ، والصحو والنوم ، تلك الحلقات المذكورة بالنهاية ، والتى تجعل من أى شئ لا شئ . وقد دار معها الآباء والأجداد . وتنتظر الأرض انتظارا لايعرف الجزع لتستمد من آمالنا ومسراتنا أسمدة لثريتها . فلا بأس أن تحتدم الأشواق فى سحابات الدخان المضمخ بشذا السحر المحرم الفاصض " (الثثرة ص ١٣١) .

ولابد من الانتباه إلى أن النص السردى السابق ليس لمنكلم واحد هو الكاتب ؛ فالجملة الأخيرة فيه ينبغى أن ترد إلى وعى آخر ، لأنها من كلام واحد آخر ، امتزجت فى شكل مستور (أى بدون إشارة واضحة لانتسابها إلى " آخر " انتماء مباشرا) بخطاب (سرد) الكاتب . ولايفصل بين هذين القولين - وبالتالى - بين هذين الوعيين إلا السياق الروائى .

إن من آيات الحداثة فى هذه الرواية أن اللغة السردية لم تعد تكتفى فيها بدورها الكلاسيكى المحصور فى القص والحكاية ونثر الأحداث ، بل تجاوزت ذلك كله ليصبح لها فى ذاتها قيمة دلالية كشفية خطيرة ، بمعنى أنها صارت أداة لكشف ما يدور فى الحوار الخارجى (حوار الشخصيات) من أفكار وبلورتها ، وبذلك قوى التفاعل وتبادل الأخذ والعطاء بين السرد والحوار .

وتجلى هذه القيمة الدلالية الكشفية للسرد فى التعقيب على الحوار عادة بعبارة أو عبارات خاطفة دالة . ويصنع هذا التعقيب نوعاً من المقابلة الدلالية الحادة بين مضمون الحوار ومضمون العبارة المعقبة . وهى مقابلة تشى بتنازع وعيين فى الرواية تنازعا قد يصل إلى درجة الضدية ، فخالد عزوز وسمارة بهجت يتناقشان فى مشروع المسرحية التى تتوى سمارة كتابتها ويشير عليها خالد بأن تجعلها مسرحية هزلية أو مسرحية عبثية فوضوية تعبر عن عالم ماهيته الفوضى ، ويختلفان فى رأى ، حتى تفاجئنا هذه الجملة السردية التى تقيم مع

مضمون الحوار السابق عليها علاقة دلالية تكميلية كعلاقة الأبيض بالأسود :
" لاشئ هنا يدور بيقين وهو يعرف هدفه إلا الجوزة " .

وعندما تقدم سناء خطيبها رسوف إلى رفاق العوامة ، تفاجأ بترحاب رسمى فاتر ، لانشغالهم (بالجوزة) . ولذلك ، فإن عبارة سردية مثل : " وتلفت التهاني من جميع الشلت " ، بإحلال كلمة (الشلت) محل كلمة أخرى كالحاضرين أو المجلس ونحوهما ، تكون قد وقعت موقعها الدقيق المناسب من الخطاب ؛ لما تؤديه من معنى تصويرى هو استدارتهم كل بشلته ، وانصرافهم إلى (الجوزة) .

ومن تفاعل السردى والحوارى خلق (المفارقة) الساخرة ، حين تبدو الجملة الحوارية - سياقيا - جزءاً من السرد . ومن ذلك النص التالى :

" وقبيل المغيب جاء عم عبده ليعد المجلس ؛ فهناً أنيس بالعيد لثالث أو لرباع مرة ، وهو يظن أنه يهنته لأول مرة . وسأله أنيس عما يعلم عن العيد ، فأجاب الرجل بأنه اليوم هاجر فيه النبى من الكفار ولعن الكفار ، فقال أنيس :

- سوف يملأون هذا المجلس الذى تعده بعد قليل ؛ (الشرثرة ١٣٦) .

ومن أهم الظواهر اللغوية التى ينبغى الالتفات إليها فى هذه الرواية ما يعرف باسم (جملة اللحن الرئيسى) وهى تلك الجملة أو العبارة التى تلاحق القارئ وتتخلل مواقف متشابهة فى الرواية . وهى ذات قيمة درامية عالية ، من حيث تعميق دلالتها الرمزية للسياق الروائى . ولا يفهم مرموز هذه الجمل إلا من خلال ذلك السياق ، لأنها صادرة عنه وملتحمة به أشد التحام . فكلما أعد المجلس وحلا الحوار والنقاش ، كانت هذه العبارة المجازية : " وها هو الظلام قد بدأ يتكلم " .. وكلما اشتد الحوار الداخلى فى نفس أنيس وأرهقه التركيز والتفكير كانت هذه العبارة كذلك : " فحول عينيه إلى الليل " .

وقد تبدو هذه الظاهرة فى صورة أخرى ، هى صورة الجملة السياقية الرابطة ، أى التى تتكرر فى عدة مواقف مختلفة ، بالتغيير فى بنيتها السطحية مع ثبات

البنية العميقة . ومهمة الجملة الرابطة ، الربط بين السياقات والمواقف وتصوير درجات التوتر النفسى . فالكاتب يسوقها - عادة - على لسان أنيس فى حوارها الداخلى . ومن ذلك قوله بعد حوارية داخلية له :
" وأين ذهبت الفكرة الطريفة التي اعتزمت طرحها للمناقشة عندما حملت إلى الشرفة المجمرة " ؟ ! . (الثرثرة ص ٥٩) .

وقوله :

" ولكن ما الشئ الذى تود تذكره طيلة الجلسة دون جدوى ؟ " (الثرثرة ص ٥٦) ، ثم قوله بعد حوارية أخرى :

" ألا تعلم بأننى على موعد مع فكرة مجردة ذات طابع جنسى ؟ " (الثرثرة ص ٥٧) ، حتى يسائل نفسه عن هذه الفكرة :

" وتفشت حركة انهزام مستسلمة ، فاستعد الجالسون للذهاب . حلت اللعنة التى تجعل لكل شئ نهاية . أهى هذه الفكرة التى استعصت طويلا على الذاكرة ؟ ولم يبق فى المجمرة إلا رماد " (الثرثرة ص ٥٩) .

تكتيك تيار الوعى

ويوشك تيار الوعى فى هذه الرواية أن يطفى على سرد الكاتب . وهو دائماً تيار وعى أنيس . وقد أسند الكاتب إليه بطولة الرواية لهذا الغرض ذاته ، وهو ما يقدمه للرواية من تكتيكات مختلفة لتيار الوعى . وهو يبدو مسطولا فى الرواية دائماً ، باستثناء الفصل الأول والأخير ، وهما الفصلان اللذان يقل فيهما تيار الوعى ، ليفسح المجال لسرد الكاتب ، وإن بدت عليه أعراض التهويمات فى المشهد الأخير من الرواية .

ولتيار الوعى تكتيكات أربعة ، هى :

١ - المنولوج الداخلى المباشر .

٢ - المنولوج الداخلى غير المباشر .

٣ - الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة .

٤ - مناجاة النفس .

ويستخدم المنولوج الداخلى فى الرواية أو القصة بغية تقديم المحتوى النفسى للشخصية . والفرق بين المنولوج الداخلى المباشر وبين غير المباشر هو استخدام ضمير المفرد المتكلم فى أحدهما وضمير الغائب أو المخاطب فى الآخر .

ويلاحظ أن المنولوج غير المباشر يعطى للقارئ إحساسا بحضور المؤلف المستمر ، فى حين يستغنى المنولوج المباشر عن هذا الحضور كلية أو على نحو واضح . وهذا الفرق يعنى بدوره فوارق أخرى خاصة ، مثل استخدام وجهة نظر المفرد الغائب بدلا من وجهة نظر المفرد المتكلم فى المنولوج غير المباشر ، ومثل استخدام الطرق الوصفية والتفسيرية على نحو واسع فى تقديم ذلك المنولوج . يضاف إلى هذا إمكان تحقيق المزيد من الترابط والمزيد من الوحدة الشكلية فى اختيار المواد المعالجة ، وإمكان تحقيق الانسياب والإحساس بالواقعية فى تصوير حالات الشعور فى الوقت نفسه (٥) .

ولو نظرنا - فى ضوء الأفكار السابقة - إلى (ثروة فوق النيل) للاحظنا مايلى :

أولا : استعانة الكاتب بالأشكال المختلفة لتكنيكات تيار الوعى فى هذه الرواية .

ثانيا : أن أكثر صور هذه التكنيكات تأثيراً أو أقواها أثراً فى بنية هذه الرواية هو المنولوج الداخلى غير المباشر .

ثالثا : أن تغليب المنولوج غير المباشر على المباشر قد أعطى القارئ إحساسا بحضور المؤلف . ولكن هذا التغليب قد أفاد من ناحية أخرى ، ذلك أن المنولوج الداخلى غير المباشر يتيح للمؤلف الواسع المعرفة - وهو ما يلاحظه القارئ ببسر فى هذه الرواية - أن يقدم مادة غير متكلم بها ، ويقدمها كما لو كانت تأتى من

وعى شخصية ما ، هذا مع القيام بإرشاد القارى ليجد طريقه وخلال تلك المادة ، وذلك عن طريق التعليق والوصف (٦) .

ويلاحظ أن عجيب محفوظ يمزج مزجاً فنياً عجيباً بين المنولوج الداخلى المباشر والمنولوج^٢ الداخلى غير المباشر ، ويحد تدفق اللغة من انتباه القارئ إلى هذا المزج ، فلا يدرك إلا بقراءة متأنية .

بعد أن عاد أنيس من النزهة الليلية مع رفاق العوامة ، قض مضجعه هذا الحادث الذى ارتكبه بالسيارة ، وهو قتل إنسان مجهول ، فكانت هذه العبارات التى يمتزج فيها سرد الكاتب بخطاب أنيس ، الذى يمتزج فيه - بالتالى - الداخلى المباشر بالداخلى غير المباشر ، بل بنجوى النفس كذلك :

" وتناهى إليه صوت عم عبده وهو يؤذن ، فقال إننى وحيد . وإنه يحسن به أن يدعوا أحداً أو أن ينضم إلى أحد . ولوح بذراعه لليل . وقال إن السر قد تبخر من رأسه ، فهو مفق . وضحك من غرابة الفكرة ، لكنه مفق . وها هو ليل الفجر بلا صوت يتحدث ، وليس للحوت من أثر . وأين بقية القبارة ؟ هل داستها سيارة ؟ . والحاكم بأمر الله كان يقتل بلا حساب . ولما آمن بأنه إله حرم على الناس الملوخية . لماذا أذعنت للخروج معهم ؟ . هكنا توجهت قاتلا ، القتل والسرعة الجنونية والهرب ، والمناقشة المديبة وأخذ الأصوات فى ديمقراطية دامية ، وبعثت الزوجة والبنت ثم ماتتا من جديد . ولن ينأى الليلة إلا الميتون . والصرخة التى هزنت من كمال الأفلاك . مجهول من مجهول إلى مجهول . متى يرحم العقل نفسه ويستسلم للنوم . وصعد الحاكم بأمر الله إلى قمة الجبل ليمارس أسرارهِ العلوية ، ولم يعد ، حتى اليوم لم يعد ، ولم يعثر له على أثر ، وحتى الساعة لم يتوقف البحث عنه ، لذلك أقول إنه حى ، وقد رآه رجل أعمى ولكن لم يصدقه أحد ، وغير بعيد أن يتجلى للمساطيل فى ليلة القدر . أما الإنسان المجهول فقد قتل كما قتل النوم " (الثروة ص ١٥٧) .

هنا يقوم المؤلف بعمل هذا الاستبطان الذى ينقل إلينا - بمهارة واقتدار بالغين - هواجس أنيس النفسية ووقع الحدث على عقله الباطن . وهنا تتواتر التداخيات

من الماضى . وهى تداعيات - مع ما يبدو فيها من تداخل ولامعقولية مقصودين لغاية فنية - تدخل فى فلك هذا الحدث وتدور فى مداره . فالسيارة - مركز التداعيات - ترتبط فى تيار الوعى بفكرة مطاردة ، وهى الموت . ومن ثمة ، نعجب لهذه الصياغة الدقيقة فى عبارات مثل : " وأين بقية الفبارة ، هل داستها سيارة ؟ " ، فهو - مع شوقه إلى الفبارة - مازال فى عقله الباطن ما يذكره بالموت : السيارة (ولاحظ قيمة السجع فى تعميق الإحساس بالتوتر والانهيال النفسى) . وتقع المفارقة الحادة بين ممارسة الحاكم بأمر الله القتل وتحريم الملوخية موقعها من تيار الوعى . ولعل القاتل رجب القاضى سائق السيارة فى تلك النزهة هو الصورة الحاضرة للحاكم بأمر الله . فلما شعر رجب بهول جرمته أراد الهرب ، وحرّم على رفاقه إبلاغ الشرطة كما حرّم الحاكم بأمره على الناس الملوخية !! .

وتدخل عبارة مثل " وبعثت الزوجة .. الخ " تحت نجوى النفس . يكسب زوجته واهنته قد ماتتا فى شهر واحد كما قدمنا .. ولاشك أن حادثة السيارة هى المنبه إلى تلك النجوى وباعثتها . ومع اشتداد وطأة تلك النجوى وإحاحها على نفسه تقع عبارة مثل " متى يرحم العقل نفسه ويستسلم للنوم " موقعها من هذه التداعيات ، فكم أرقه التذكر ، حتى قتل النوم هذه الليلة كما قتل هذا المجهول فى ليلة مثلها ! .

هكذا تمزج تكنيكات تيار الوعى بعضها ببعض الآخر ، لتكشف عن لامعقولية التداعيات التى تكشف بدورها عن لامعقولية الواقع . ويتجلى لنا من كل ذلك قدرة تيار الوعى على تجميع الواقع بالحلم بالرمز فى دائرة واحدة ، هى دائرة التداعيات الخاطفة التى تدور حول مركز واحد هو هنا فكرة الموت .

ويذكرنا هذا بوسائل تنظيم حركة تيار الوعى ، ومن أهمها (المونتاج) . ويشير المونتاج - بالمعنى السينمائى - إلى مجموعة الوسائل التى تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيتها ، وذلك كالتوالى السريع للصور ، أو وضع صورة فوق صورة ، أو إحاطة صورة مركزية بصور أخرى تنتمى إليها . وهذه الطريقة هى - بالضرورة - طريقة لتوضيح المناظر المتألّفة أو المتنافرة فى الموضوع

ولاشك أن الصورة المركزية فى التداعيات السابقة هى صورة الموت ، وهى صورة مجردة أحاطها الكاتب بصور أخرى جزئية تنتمى إليها وتبرزها كصورة الزوجة والبنت والسيارة .. الخ .

وقد تغيب الصورة المركزية ، ويتخذ المنتج وسيلة أخرى هى التوالى السريع للصور . وهى صور متباعدة توضح تداخل الأفكار وتداعياتها وتباينها . وهى لذلك لاتأخذ صورة تجوى النفس المنظمة نسبياً ، بل تأخذ صورة الهواجس والتهويمات التى تعكس تشتت الوعى وتوزع النفس . ويلاحظ ذلك - بوجه خاص - عندما لا تكون هناك علاقة معنوية واضحة بين الحوار الخارجى وحوار أنيس الداخلى الذى يعقبه . فبعد حديث طويل عن فكرة الزواج بين رفاق العوامة يكون هذا الحوار الداخلى لأنيس :

" لماذا لا أدفع بالمجرفة إلى الشرفة لأستمتع بمهرجان اللهب . إن توهجه خالد لا كتوهج النجوم الزائفة . ولكن المرأة كالغبار لاتعرف برانحتها الدسمة ، ولكن عندما تستقر أنفاسها المحترقة فى الأعماق . وكليوباترة على كثرة غرامياتها لم يعرف سر قلبها . وحب المرأة كالفن الهادف ، لاشك فى سمو هدفه ولكن تحوط بنزاهته الرب . ولا ينتفع مخلوق بهذه العوامة كالفتران والصراصير والأبراص . وليس كالحزن شئ يقتحم عليك المأوى بلا دعوة . وأمس قال لى الفجر عند طلوعه إنه فى الحقيقة لا اسم له " . (الثرثرة ص ١٣٩ - ١٤٠) .

مزج الوعى باللاوعى

ونحن نفتقد فيما سبق إلى الصورة المركزية التى يدور حولها تيار الوعى بتداعياتها . فهى صور متباعدة لاتلتقى فى مركز واحد ، ولاتكاد نبين لها معنى ، لأنها ليست تداعيات مباشرة على الحوار الخارجى السابق عليها . وإن كنا نلتقط مناسبة معنوية بعيدة بين مضمون الحوار الخارجى السابق وهذا الحوار

الداخلى ، لعلها عدم انشغال أنيس بمسألة كمسألة الزواج ، فقد ضرب عن ذلك صفحاً . ومن هنا كان رد الفعل كامناً فى انشغاله عن حديث الرفاق بالمجمرة وتوهج النجوم والتفكير فيما يأتى الإنسان فجأة كالخزن ، أو فى تلك المخلوقات العملية التى فاقتهم فى الانتفاع بهذه العوامة كالفتران والصراير والأبراص ، بينما هم فى أحاديث الزواج يتجادلون ! .

ومن الاستخدامات الطريفة التى تسمو بالقيمة الفنية لهذه الرواية هذا التكنيك الذى اصطنعه الكاتب وارتكز عليه ارتكازاً جوهرياً ، وهو تغذية تيار الوعى وإثارته كثيراً بالمضمون الفكرى للحوار . ونقدم النموذج التالى توضيحاً لما نقول :

وقالت سناء لرجب :

- قم لرقص .
- فأجابها بهدوء بغيض :
- لا توجد موسيقى .
- طالما رقصنا بغير موسيقى .
- صبرك يا عزيزتى وإلا فلن تدور الجوزة .

يظن نفسه مركز الكون وأن الجوزة تدور من أجله . والحق أن الجوزة تدور لأن كل شئ يدور . ولو كانت الأفلاك تسير فى خط مستقيم لتغير نظام الغرزة . وليلة أمس اقتنعت تماماً بالخلسود ولكنى نسيت الأسباب وأنا ذاهب للأرشيـف " (ثرثرة ص ٧٩) .

وضمير المتكلم فى الفقرة الأخيرة من النص يبين أن ما بعد الحوار ليس إلا جملاً من منتجات تيار الوعى . وتيار الوعى هنا امتداد فكرى - بطريقته الخاصة - للحوار الخارجى . ويمكننا أن نفهم من العبارات الثلاث الأولى فكرة فلسفية عميقة ييشها الكاتب فى تيار الوعى ، وهى أن إرادة الإنسان جزء من نظام الكون أو هى محكومة بهذا النظام . أما العبارة الأخيرة (وليلة أمس ..) فتصنع مقابلة عميقة بين اقتناع أنيس التام بفكرة الخلود فى الوقت نفسه الذى ينسى فيه أسباب هذا الاقتناع . ويحاول الكاتب من جانبه أن يربط تيار الوعى بالواقع فى

الرواية بالجملة الحالية الأخيرة (وأنا ذاهب للأرشيف ..) .

وتدهشنا هذه المهارة الفائقة من الكاتب فى التلاعب الفنى بتيار الوعى ممثلا فى المزج العجيب بين لغة اليقظة والحلم أو بين الوعى واللاوعى لتخليق أفكار عميقة ، تنتقد الواقع وتكشف عن فساد . فسمارة بهجت تتهم مصطفى راشد بأنه يهرب بالمطلق من المسئولية ، ويجيبها مصطفى بسخرية بأن المسئولية سبيل الكثيرين للهروب من المطلق . ويبدو ذلك لأنيس جدلاً عقيماً لايزدى إلى شئ ، ولذلك نراه يقول :

" البيضة والدجاجة . أما أنا فأكرس وأرصد ، وأشعل النار وأدير الجوزة ثم أنصب من نفسى مستودعا لحردة المهارات .. والوقت ينقضى بسرعة مذهلة .. وعما قليل سيحل الخراب بالمجلس . والخيام الذى كان مدرسة أمسى فندقا للملذات . وقد قال لى فى آخر لقاء لو كان امتد به العمر إلى أيامنا لاشترك فى أحد النوادى الرياضية " (الثرثرة ص ٩٦ - ٩٧) .

ويقوم تيار الوعى هنا على ثلاثة أشياء هى : المقابلة السلوكية ، أى مقابلة سلوك سمارة ومصطفى (اجسر : النقاش) بسلوك أنيس (التفرغ للجوزة والانصراف عما يراه هو - وهو المسؤل - مهارات !!) ثم المفارقة المعنوية فى عبارة (والخيام الذى كان مدرسة ..) ثم ظهور تيار الوعى فى صورة الحلم أو التوهم فى العبارة الأخيرة (وقد قال لى فى آخر لقاء ..) التى تطيح بمنطق الواقع وتفجر سخرية مرة من مقابلة صورة للواقع بالصورة المتخيلة فى الحلم .

وصورة الخيام من الصور التى تطارد أنيس كثيرا . يقول الكاتب :
" واختفى الحاضرون ، فلبث وحده مع الليل المظلم . ورأى فارسا يركض . جواده فى الهواء قريبا من سطح الماء ، فسأله عن هويته ، فقال : إنه الخيام وقد نجح فى الهروب من الموت " (الثرثرة ص ١١٨) .

وربما كان مبرر هذا الحلم اجتماعهما فى السهر وسهاد العاشقين بلاعشق .
ونذكرنا استحضار شخصيات تاريخية فى الحلم بمسألة مهمة للغاية ، هى قيمة

المونتاج كوسيلة من وسائل تنظيم حركة تيار الوعى فى التعبير عن الامتداد اللاتهنائى للحظة بل للمكان كذلك . إن وسيلة المونتاج من أهم الوسائل التى تتيح للكاتب توسيع الفضاء الزمانى والمكانى للرواية . فإذا كان الزمان التاريخى فى هذه الرواية هو " إبريل ، شهر الفجار والأكاذيب " (الثرثرة ص ٥) ، فإن الزمان الروائى فيها - بفعل تيار الوعى - زمان ممتد فى الماضى والحاضر والمستقبل .

وأود أن أسوق مثالا يبدو فيه المزج بين الأزمنة من ناحية ، كما تبدو فيه من ناحية أخرى ظاهرة الالتحام والتفاعل بين الحوار الخارجى والحوار الداخلى ، يقول على السيد مخاطبا سمارة بهجت :

- لاتصدقى كلام مصطفى حرقياً . لسنا أناثنين بالدرجة التى صورها ، ولكننا نرى أن السفينة تسير دون حاجة إلى رأينا أو معاونتنا ، وأن التفكير بعد ذلك لن يجدى شيئا وربما جر وراءه الكدر وضغط الدم .

ضغط الدم . كالصنف المفشوش . وطالب الطب يمرض بالوهم أول عهده بالمدرسة . والمدير العام نفسه ليس أسوأ من المشرحة . أول يوم فى المشرحة كأول تجربة للموت فى أعز ما ملكت . وهذه الزائرة مثيرة من قبل أن تتكلم . جميلة ورائحتها حلوة . والليل أكذوبة بما هو نهار سلبى . وعندما يطلع الفجر تبخرس الألسنة . ولكن ما الشئ الذى تود تذكره طيلة الجلسة دون جدوى ؟ " (الثرثرة ص ٥٦) .

فهنا يلتحم الحوار الداخلى بالخارجى ممثلا فى التقاط عبارة (ضغط الدم) ، والعزف عليها من ناحية ، كما تتداخل الأزمنة بتداخل التداعيات حول المدرسة والطب والمدير العام . ثم أول يوم فى المشرحة ، ثم هذه الزائرة المثيرة .. الخ ، حتى نصل إلى السؤال المفتوح فى الزمن المستقبل .

ثمة مسألة أخيرة هى احتشاد الرموز اللغوية فى لغة تيار الوعى . وهى رموز تجسد تيار الوعى كالهواجس تارة أو كالهذيان تارة ثانية أو كالكابوس تارة ثالثة . وفى كل هذه الصور تصبح تلك الرموز وسيلة لغاية واحدة هى التحذير من

الهلاك .

وقد استغل الكاتب كون مسرح أحداث روايته فوق صفحة النيل فى جعل رمزه الأساسى هو (الحوت) الذى يطارده تيار الوعى كثيراً . وهو رمز للخوف الدفين فى النفس الإنسانية من النهاية والموت . وهو خوف يهدد الإنسان ، فيدعوه إلى الهروب إلى مايليهه عن أن يحيا حياته ، هكذا يمكننا أن نفهم مغزى هذا الرمز فى الرواية من قول أنيس مخاطباً على السيد (ويعنى بكلامه سمارة بهجت) :

- هل أخبرتها بأن الذى يجمعنا هاهنا هو الحوت ؟ (الشرثرة ص ٤٦) .
(لاحظ تأكيد " هاهنا " للمكان : العوامة رمز الهروب إلى الملذات والمخدرات) .

الحوار الخارجى

من الطريف أن نبدأ كلامنا عن الحوار الخارجى فى هذه الرواية بما يؤكد الفكرة السابقة . ففى الحوارية التالية ، تتجلى قيمة الحوار فى الكشف عن هموم الشخصية وتوازعها ومكوناتها وليكن مثالنا هذا الحوار عن فكرة الهروب :

يحدث أنيس رفاقه عن أنهم هاربون من خواتم فى الإدمان والجنس ، فيتساءل مصطفى راشد :

- أنحن حقاً كما وصفنا ولى الأمر .

فقال خالد عزوز :

- لا هروب ولا خلافة . ولكننا نفهم حقيقتنا كما ينبغى لنا .

وقال على السيد :

- عوامتنا هى الملاذ الأخير للحكمة البشرية .

- هل الاستغراق فى الأحلام هروب ؟ .

- أحلام اليوم هى حقائق الغد .

- هل التطلع إلى المطلق هروب ؟

- أف .. وهل علينا من عمل سواء .

- هل الجنس هروب ؟ .
- أخص ، أنه الخلق نفسه .
- وهل المجوزة هروب ؟ .
- هروب من البوليس إذا شئت .
- أهى هروب من الحياة ؟ .
- إنها الحياة نفسها . (الثثرة ص ١١٨ - ١١٩) .

إن انتماء شخصيات الرواية - باستثناء عم عبده - إلى نخط الشخصية المثقف التى تتقن الحوار والمجلد ، قد أعفى الكاتب كثيرا من مقبة الثباين بين غمط الشخصية ومستوى الحوار . فشخصياته قادرة على الحوار المراوغ ، واستخدا الكنايات ، والتوريات ، والمشارك اللفظى ، تقول سمارة بهجت لأنيس :

- على أى حال ، فأنت أطفهم جميعاً .

- أنا ! ..

- لا يخرج من فمك سوء .

- ذلك أنتى أخرس .

- ويجمع بيننا شئ واحد .

- ماهو ؟ .

- الوحدة .

- المسطول لا يعرف الوحدة .

- لماذا لاتغازلنى ؟ .

- المسطول الحق يتمتع باكتفاء ذاتى ! (الثثرة ص ٨٦) .

وهو يعنى بالاكتهاء الذاتى هنا انصرافه الكامل إلى المجوزة . وكم كان الكاتب بارعا فى أداء معنى هزلى بعبارة محكمة جادة البناء وكأنها حكمة فيلسوف ! .

وعندما يلوم أحمد نصر زميله رجب القاضى على خشونته مع الفتاة الصغيرة سناء الرشيدى وأنه كان قاسياً معها أكثر مما يجوز ولم يراع حداثة سنّها ، يرد عليه رجب :

- لا يمكن أن أكون عاشقاً ومربياً فى وقت واحد .
 - لكنها صغيرة ! .
 - لست أول فنان فى حياتها ! (الثرثرة ص ٩٠) .
 وعندما يسأل أنيس ليلى زيدان :
 - لم لاتتخذين منى رفيقاً ؟
 فإنها تجيبه بهذه العبارة التى تومئ إلى المعنى ولا تصرح به :
 - إنك إذا استعملت الحب يوماً كمبتدأ فى جملة مفيدة ، فستنسئ حتماً الخبر
 إلى الأبد ! . (الثرثرة ص ٢٠) .

وهى عبارة - مع وضوح الصنعة فيها - إلا أنها مقبولة من شخصية مثل ليلى
 زيدان التى كانت مهنتها الترجمة ! .

وعندما تحار سمارة بهجت فى أمرها بعد حادث السيارة ، فإنها تعبر عن
 مشاعرها فى حوار مع خالد عزوز ، ولا يخلو من فذلكة :

- إنى صائرة إلى موت محقق !
 فقال خالد عزوز :
 - كلنا صائرون إلى الموت .
 - إنما أعنى موتاً أفظع .
 - ليس ثمة ما هو أفظع من الموت .
 - ثمة موت يدركك وأنت حى (الثرثرة ص ١٧٢) .

وفى إحدى الجلسات بالعومة يتخيل أنيس تخيلات غريبة . يتخيل الموت
 وهو يغمز له بعينه ، ويقول : " أنا الموت الذى نحى يونس " . ثم تراجع
 واختفى . وعند ذاك يضحك أنيس ، فتسأله ليلى زيدان عما يضحكه ، حتى نقرأ
 هذه الحوارية البارة التى تنقل جو المجلس وترصد تشعبات رفاق العومة الذهنية
 والنفسية وتدلل على شواغلهم . يجيب أنيس :
 - خيالات غريبة .

- ومالنا نحن لاترى شيئا ؟
 فأجاب وهو لا يكف عن العمل :
 - ذلك أن الأمر كما قال الشيخ الكبير " إن المتلفت لا يصل " .
 وانهالت التعليقات بلا ضابط .
 - لاشيخ لنا يادجال .
 - ولا يوجد متر مربع من الأرض بمنجاة من الزلازل .
 - وهو لا يخلو كذلك من الرقص والغناء ..
 - إذا أردت أن تضحك من القلب حقا ، فانظر إلى الأرض من فوق .
 - يابخت الذين مستقرهم فوق ..
 - ولكن بصدور اللاتحة المالية الجديدة سيهدأ كل بال .
 - هل تطبق اللاتحة على الحيوان ؟
 - روعى فيها أن تطبق على الحيوان أولاً ..
 - وها هو القمر ينتظر المهاجرين .
 - وأخشى ما أخشاه أن يضيق الله بنا ..
 - كما ضاق كل شيء بكل شيء .
 - وكما يضيق رجب بعشيقاته .
 - وكما يضيق الضيق بالضيق .
 - والحل ، ألا يوجد حل ؟
 - بلى ، علينا أن نتماسك حتى نغير وجه الأرض أو نبقى فيما نحن فيه وهو
 خير وأبقى ! .. (الثروة ص ٢٦ - ٢٧) .

فالانتقالات السريعة من الموت إلى الزلازل إلى الرقص والغناء إلى النظر إلى
 الأرض من فوق إلى اللاتحة المالية .. الخ . إنما هي انعكاس لتداخل الهموم
 والشواغل ، وقد بدا في ثوبه اللغوى المناسب ، وهو الثروة .

وبالرغم من مهارة نجيب محفوظ وحنكته وخبرته بإدارة الحوار وحسن توظيفه
 في خدمة البنية الروائية ، فإن الحوار في هذه الرواية لم يخل من بعض الهنات
 التي لا تقلل في الواقع من جماله وحيويته . ولعلنا لاحظنا في الحوارية السابقة

ثقل عبارة مثل (يابخت الذين مستقرهم فوق) . كما يمكننا أن نلاحظ مثل هذا الثقل فى قول رجب القاضى :

- أجيبنى ! .. أعذكم بأن أصدع بما تأمرون (الثرثرة ص ١٥٣) .

لاسيما إذا ادركنا أن هذه العبارة تصدر منه ، وسط غضبه وحيرته مع رفاقه بعد حادث السيارة ، ماذا يفعلون . فطبيعة الأمور تقتضى ألا تصدر من شخص مثل رجب (وهو أكثر رفاقه تسببا وفوضوية) مثل هذه العبارة المحكمة وفى مقام الضيق بالذات . كذلك يبدو هذا الثقل فى افتعال تراكيب فصيحة إذا قبلت من أنيس مع رفاقه فلن تقبل منه فى حوار مع عم عبده ، وقد سأله أنيس :

- أليس لك من أقارب فى القاهرة (الثرثرة ص ١٣) .

المفارقة

والمفارقة لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين : صانع المفارقة وقارئها ، علي نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفى ، وذلك لصالح المعنى الخفى الذى غالبا ما يكون المعنى الضد ، وهو فى أثناء ذلك يجعل اللغة ترتطم بعضها ببعض ، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذى يرتضيه ليستقر عنده (٨) .

ويلاحظ أن الوصول إلى إدراك المفارقة لا يتم إلا من خلال إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلى للنص ، وكثيرا ما اعتمد نجيب محفوظ - فى صناعة المفارقة - على التعارض والتناقض سواء أكان ذلك داخل السرد أم الحوار الخارجى أم الحوار الداخلى أم بين الحوار الخارجى والحوار الداخلى . ولذلك ، يمكن أن نعد تكتيك المفارقة - فضلا عن قيمته البلاغية - وسيلة فنية مهمة من وسائل الربط بين السردى والحوارى وتوجيه البنية الروائية للوجهة التى يريد لها الكاتب .

أما المفارقة فى السرد ، فيقول الكاتب : " قد أعدت الجلسة بكل مايلزمها .

وها هو عم عبده يؤذن لصلاة المغرب " (الثرثرة ص ٨٩) . وأحسب أن آذان المغرب ليس حيلة لبيان زمن التحدث أساساً ، بل إنه يصنع مع الجلسة التي أعدت (بكل لوازمها) مفارقة تمهد للسياق .

ويناجى أنيس نفسه بعد معاورة له مع سمارة بهجت قائلاً :
"إنها تستدرجك لتقول لك عند الجد " لست بغية " هي تذكرني بشئ لا أتذكره . ومن الجائز أن تكون كليوباترة أو المرأة التي تبيع المعسل بدرج الجماميز " (الثرثرة ص ٥٧) .

وإذا كان لابد من ضحية في المفارقة ، فالضحية هنا هي سمارة بهجت . وتعتمد صنعة المفارقة هنا على التقابل والتعارض بين أن تذكره سمارة بكليوباترة أو أن تذكره في الوقت نفسه بالمرأة التي تبيع المعسل في درب الجماميز ..

وقد تكون المفارقة سلاحاً للهجوم الساخر . ويبدو ذلك في الحوارية التالية بين أنيس وعم عبده . ويبدأ أنيس الحوار :
- متى عشقت امرأة لآخر مرة ؟
- أووه .
- وبعد العشق ، ألم تجد شيئاً يسرك ؟ ..
- قرة عيني في الصلاة ..
- جميل صوتك وأنت تؤذن .
ثم بنبرة مرحة :
- ولست دون ذلك جمالاً حين تلعب لتجنى بالكيف أو تغيب لتعود بفتاة من فتيات الليل ، (الثرثرة ص ١٤ - ١٥) .

والهجوم في المفارقة على نحو ما نرى هنا ليس هجوماً سافراً كما يحدث في كل من السخرية والنكتة ، بل هناك دائماً موضوع يحتاج إلى التأمل والثناء المتمتج بالضحك . وهو هنا هذه الانصامية في شخصية عم عبده الذي يؤذن للصلاة ويقود إلى (الشلة) فتيات الليل في الوقت نفسه ! ..

وقد تبدو المفارقة فى صورة أخرى ، فتأخذ صورة المفارقات اللفظية لا الموقفية . ومن ذلك هذه العبارة التى يقصد بها رجب القاضى نفسه بعد أن استشعر غضب سناء لكلامه : " ليس على المسطول حرج " (الثرثرة ص ٧٦) .

وربما أدارت المفارقة ظهرها لعالمنا الواقعى - كما تقول دكتورة نبيلة ابراهيم - وقلبتة رأساً على عقب (٩) . فرفاق أنيس يشغلون أنفسهم بأزمة كوبا والاشتراكية ومشكلات العمال . وفى غمرة تساؤلاتهم يرى أنيس أن " كل ذلك يستقر فى جوف الجوزة ثم يتبخر دخاناً ، كالملوخية التى طبخها عم عبده " (الثرثرة ص ٦٥ - ٦٦) .

هكذا لعبت اللغة دور البطولة فى هذه الرواية ، فسمت بأدبية النثر الروائى التى تتعاون مع تقنياته الفنية الخاصة . ولذلك ، فإن المتعة الحقيقية التى تحصل بقراءة هذه الرواية قراءة واعية إنما مرجعها إلى توظيف اللغة باعتبارها أداة الإبداع الأدبى الأولى .

هوامش الدراسة :

- (١) دكتور حمدى السكوت : مقالة بعنوان : أعمال أسهمت فى منح الجائزة : ثرثرة فوق النيل . مجلة المصور ، العدد ٣٣٤١ ، ٢١ أكتوبر ١٩٨٨ ، ص ٢٧ .
- (٢) ميخائيل باختين : الخطاب الروائى . ترجمة محمد برادة ، دار فكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ط ١ (١٩٨٧) ص ٣٥ .
- (٣) المرجع السابق ص ٣٥ .
- (٤) المرجع السابق ص ٣٠ .
- (٥) انظر فى تفصيل ذلك : تيار الوعى فى الرواية الحديثة ، تأليف : روبرت همفرى ، ترجمة دكتور محمود الربيعى ، دار المعارف (١٩٧٤) ص ٤٤ ، ٥١ - ٥٢ .
- (٦) المرجع السابق ص ٥١ .
- (٧) المرجع السابق ص ٧٤ .
- (٨) دكتورة نبيلة ابراهيم : المفارقة . مجلة (فصول) ، المجلد السابع ، العددان ٣ ، ٤ إبريل - سبتمبر (١٩٨٧) ص ١٣٢ .
- (٩) المرجع السابق ص ١٣٢ .

حوار الحكيم ونجوبة اللغة الثالثة

فى الخطاب القصصى والروائى تنوزع اللغة - بشكل أو بآخر - على مستويين تعبيريّين : (أولهما) المستوى السردى الذى يتحرك - فنيا - فى مساحات مكانية وزمانية ، تشغلها أحداث ومواقف ، تصدر عن شخوص العمل الفنى ، معبرة عن رؤى المبدع ومضامينه الفكرية والأيدولوجية الشاغلة - والمستوى الآخر : هو لغة الحوار ، التى تبدو فى قالب حوارية متباعدة لفويا : باعتبار التباين الثقافى والبينى والاجتماعى بين الشخوص المتحاورة ، ومتباعدة فنيا ، باعتبار قيامها على (المونولوج الخارجى) أو (المونولوج الداخلى) ، وعلى التصارع أو التجادل أو التلاقى أو غير ذلك .

أما الخطاب المسرحى ، فإن المبدع لا يملك وسيلة للتعبير عن رؤاه وأفكاره إلا الحوار . فالحوار وحده هو المادة اللغوية التى يشكل منها الكاتب بنية عمله المسرحى : هو الأداة الوحيدة التى يشغل بها مساحات عمله المكانية والزمانية بالأحداث والمواقف . وهو مفتاح الشخصيات ورأس حدودها . وهو الخط الذى تبدو عليه منحنيات الصراع بين تلك الشخصيات صعوداً وهبوطاً . ومن أجل كل ذلك ، اقتضت طبيعة العمل المسرحى ، أن يكون الحوار الدرامى فيه ذا بنية مركبة ، وأن تكون وظيفته مزدوجة : فهو يؤدى - بصورة ضمنية - وظيفة السرد فى الخطاب القصصى والروائى بكل أبعاده وتفصيله ، فضلاً عن وظيفته التقليدية فى التفاهم بين الشخصيات . من هنا يقتضى الحوار الدرامى - لكى يؤدى هذه الوظيفة ألا يغفل الكاتب عن حقيقة جوهرية هى أن كل مكونات المسرحية من حبكة وأحداث ومواقف وطبائع إنسانية متباعدة لا تبدو إلا من خلال الحوار . " وإذا كان الحوار هو الذى يرسم الحوادث ويلون الموقف ويعتمد عليه فى تكوين الشخصية والوصول إلى دخائل النفوس ، فهو كذلك الذى يعمل على خلق الجو العام الذى يسود المسرحية " (١) .

فى ضوء ذلك ، يصبح الحوار الدرامى عملاً إبداعياً صعباً ، ويصبح لكل كلمة

فى هذا الحوار حساب خاص ، من حيث مدى ارتباطها بالنسق المألوف لكلام شخصية من الشخصيات ، ومن حيث إنمائها لعنصر الصراع الدرامى والعلاقات بين الشخصيات . ومن حيث قدرتها على التمييز بين تلك الشخصيات : نفسياً وذهنياً وثقافياً واجتماعياً ، بل من حيث قدرتها على التمييز بين الحالات النفسية المختلفة للشخصية الواحدة ، وما قد يطرأ عليها من تحولات فى الرأى والسلوك مع تطور القضية التى يعالجها النص .

وإذا كان الأمر كذلك ، فماذا عن حوار الحكيم ؟
إن دراسة لغة الحوار المسرحى عند توفيق الحكيم ، ليس شينا ملحقاً على مجال البحث فى لغة الأدب ، لدوره الطليعى فى مجال الإبداع الأدبى فحسب بل لدوره القيادى فى مجال التنظير للأدب كذلك ، فلاشك أن من أخطر القضايا التى أثارها حركة التأليف المسرحى فى أدبنا الحديث هو ما أثاره توفيق الحكيم عن نظريته فى (اللغة الثالثة) ، التى كانت رد فعل نظرى وتطبيعى لإشكالية الفصحى والعامية فى الحوار القصصى والدرامى .

١ - حوار الحكيم وبداية التجربة

كتب توفيق الحكيم - غير مرة - عن نظريته فى (اللغة الثالثة) وحاجة التعبير المسرحى إليها . ولم تشغله هذه النظرية مع بدايات إنتاجه المسرحى ، وإنما بدأ ذلك بعد أن خاض تجارب عديدة فى كتابة المسرحية ذات المضمون التاريخى والأسطورى ، فيما عرف عنده بـ (المسرح الذهنى) مثل (أهل الكهف - ١٩٣٣) و (شهرزاد - ١٩٣٤) و (بيجماليون - ١٩٤٢) و (سليمان الحكيم - ١٩٤٣) و (الملك أوديب - ١٩٤٩) . وهى جميعاً مسرحيات جرى الحوار فيها بالعربية الفصحى ، التى تتناسب مع ماتحملة هذه المسرحيات من مضامين فكرية جادة : واقعية أو رمزية من ناحية ، كما تتناسب مع مقتضيات لغة الحوار من تدفق وتراوح بين طول الجملة المسرحية وقصرها وسرعة إيقاع الكلام أو بطئه ، تبعاً لمقتضيات (المقام) من ناحية أخرى . ولنأخذ مثلاً على ذلك هذا المقطع الحوارى من أولى مسرحياته المعروفة (أهل الكهف - ص ٥٨) بين

الأميرة (هريسكا) ومؤدبها (غالياس) :

الأميرة : (متسائلة) أين مؤدبى غالياس ؟ لم أره هذا النهار . (يبدو المؤدب غالياس مقبلاً على عجل وهو شيخ طاعن فى السن أبيض الشعر . وتتصرف عندئذ الوصائف وتبقى الأميرة ومؤدبها) .

غالياس : (وهو يلهث) ها أنذا أيتها الأميرة !

الأميرة : عجباً ! مالك تلهث والعرق يتصبب من جبينك !

غالياس : كنت بالمدينة يامولاتى ، ولو لم أذكرك الساعة لما جئت ركضاً .

الأميرة : ماذا بالمدينة ؟ أبى كذلك كان يطلبك الساعة فى اهتمام غريب .

غالياس : (يتحرك بسرعة) الملك يطلبنى ؟

الأميرة : (مستوقفة) انتظر ! أترى ما بيدى ؟ كتاب الأحلام . أنى رأيت الليلة حلماً عجيباً ياغالياس !

غالياس : خيراً يامولاتى ؟

الأميرة : رأيت كأنى دفنت حية .

غالياس : (مفكراً لحظة) يا إلهى ! يمكن أن يكون لهذا صلة بما شاع اليوم فى المدينة ؟

الأميرة : ماذا شاع بالمدينة ؟

غالياس : أن كنزاً من عهد دقيانوس مدفون فى كهف بوادى الرقيم .

الأميرة : (مستذكرة) دقيانوس . !؟

غالياس : نعم دقيانوس صاحب عصر الشهداء . ألم أحدثك بخبره فيما حدثتكَ من قديم التواريخ ؟

الأمير : أليس هو أب تلك الأميرة التى تسميت باسمها ؟

غالياس : ها أنت ذى قد ذكرت يامولاتى . نعم هى ابنته .. تلك الأميرة القديسة التى تنبأ لك العراف ساعة ميلادك بأنك ستشبهينها خلقاً وإيماناً .

الأميرة : أو ترى هذا العراف قد صدق ؟ أو ترانى أشبهها حقيقة ؟ إنى لا أكاد أعرف شيئاً ياغالياس . وأنت لا تريد أن تطلعنى على تاريخها . مأقساك ! إنك لا تحس مبلغ رغبتى فى معرفة تلك التى يزعمون أنى أشبهها ..!

ففى هذا المشهد القصير تتجلى - بحق - سمات اللغة المنطوقة التصويرية فى غير افتعال ولا ماطلة أو تدخل من الكاتب ، وبالرغم من الاحتفاظ بتركيب الجملة العربية التى بدت على لسان الأميرة وغالياس مرتبطة بشخصية كل منهما وطريقته فى مخاطبة الآخر . وتعتمد هذه اللغة كثيراً على استبدال أدوات الاستفهام بالتنغيم Intonation والتعقيب على الاستفهام بتقرير ، على نحو ما فى كلام الأميرة فى أكثر من موضع . فضلاً عن التلون فى الأداء Tempo كقول الأميرة - مستذكرة - (دقيانوس ؟) ، أو قول غالياس (الملك يطلبنى ؟) .

كذلك ، فإن مشكلة لغة الحوار لم تشغل الحكيم فى مسرحياته الفكرية والخيالية والتجريبية مثل (شمس النهار - ١٩٦٥) و(مصير صرصار - ١٩٦٦) و(ياطالع الشجرة - ١٩٦٢) . فقد كتبت هذه المسرحيات بالفصحى أيضاً ، وإن

تفاوتت مستوياتها وخصائصها من مسرحية إلى أخرى ، بل فى المسرحية الواحدة كذلك .

فى مسرحية (شمس النهار) يتفق السلطان والوزير على خطة معينة تختار بها ابنة السلطان (شمس) خطيبها ، وهى أن يمر الناس كلهم تحت شباكها وهى تختار من بينهم دون تمييز ، مع تحفظ بسيط هو أن تسمح لهما (شمس) بإجراء فرز مبدئى حتى يستبعد كل من ليس جديراً بها . وعن هذه الفكرة يدير الحكيم الحوار التالى :

شمس : المهم تنفيذ الشرط ويكل دقة .

الوزير : سينفذ .. سينفذ .. ويكل دقة .. فقط .. مسألة دعوة جميع الأهالى ..

شمس : هذا لابد منه .

الوزير : طبعاً .. طبعاً .. هذا لابد منه .. فقط .. منعاً من مجئ كل من هب ودب ..

شمس : ماهذا الذى تقول أيها الوزير .. أنى أريد بالفعل مجئ كل من هب ودب ..

الوزير : مفهوم .. مفهوم .. فقط تجنباً للزحام تحت الشباك ..

شمس : وما الذى يضايقك أنت من الزحام ؟!

الوزير : لا .. لا شئ يضايقنى أنا بالذات .. فقط ..

شمس : فقط ماذا ؟! .. ما الذى تريد أن تصل إليه بالضبط ؟

الوزير : لا .. لا أريد الإخلال بالشرط .. فقط ..

شمس : مادام هذا هو القصد ، فلاداعى إلى الكلام إذن ..

الوزير : طبعاً لاداعى مطلقاً .. فقط ..

شمس : كفاية كلمة فقط .. أدخل فى الموضوع ، أرجوك ! .. إذا كان عندك كلام (٢) .

فالحوار هنا يجرى دون عقبات تحد انطلاقه ، ويعمد فيه الكاتب - بذكاء - إلى محاكاة اللغة المنطوقة التى تتسم أحياناً بالبتر ، والقطع ، وال ترجيع للإفهام ، والتأكيد ، والعفوية . ويفيد الكاتب من ناحية أخرى من التراكيب اللغوية الدارجة مثل (من هب ودب) و (أدخل فى الموضوع) التى لاتخرج عن قواعد الفصحى ونسيجها اللغوى ، أو بناء الجملة على وحدات نظيرتها فى العامية مثل (ما الذى تريد أن تصل إليه بالضبط ؟) . وهذه السمات تخالف بين مسرحيات الحكيم ، على نحو ما نجد هنا مقارنة بلفظ مسرحية أخرى مثل (أهل الكهف) مثلاً التى اقتطعنا منها مثلاً منذ قليل .

وفى مسرحية (يا طالع الشجرة) يبدو الحوار مصطبغاً بصيغة المضمون وأسلوب التناول المسرحى . فلما كانت هذه المسرحية - كما يقول الحكيم (٣) - قد خرجت قصداً عن الواقعية ، فقد سقط المهرر لاستخدام اللغة الواقعية لأشخاصها ، وأصبح من الملائم لحداثها غير الواقعية لغة غير واقعية أيضاً : أى غير عامية ، وبذلك يبتعد التعبير والتصوير عن الواقع على قدر الإمكان ، سواء فى الشخصية أو اللغة .

والحق أن هذه المسرحية غير واقعية اللغة ، ليس فقط لأنها مكتوبة بغير

العامية ، بل لأن اللغة التى كتبت بها مشحونة بالتوتر وتشعب الحوار فى طرق كثيراً ما لا تتلاقى على غير المؤلف ، بل تمتلئ بالردود المفاجئة غير المتوقعة ، أو غير الواقعية ، فيما يشبه أحياناً (المحاوره) فى نطقها (بكسر الميم) بمعناها فى العامية (٤) .

والحق أنه يبدو لى أن نوع اللغة فى هذه المسرحية لا علاقة له باللامعقولية أو اللامنطقية فيها ، فلو استبدلت بالعامية لأمكنها أداء هذه الوظيفة ، ولكانت لغة غير واقعية كذلك . ذلك أن سمة اللامنطقية ليست تابعة من البنية الداخلية للغة ذاتها ، ولكنها تابعة من تعبير لغة منطقية التركيب عن أفكار ومضامين غير منطقية . ولنقرأ هذا المقطع الحوارى مثالا على ذلك :

المحقق : متى اختفت سيدتك بالضبط .

الحادمة : ساعة عودة السحلية إلى جحرها ..

المحقق : تقصدين المغرب ؟

الحادمة : لم أبصر الشمس تغرب ..

المحقق : ومتى تعود السحلية إلى جحرها :

الحادمة : عندما يظهر سيدى من تحت الشجرة ..

المحقق : ومتى يظهر سيدك من تحت الشجرة ؟

الحادمة : عندما تنادى عليه سيدتى

المحقق : ومعنى تنادى عليه سيدتك ؟

الخادمة : عندما يرطب الجو فى الجنية ..

المحقق : ومتى يرطب الجو فى الجنية ؟

الخادمة : عندما تقول له سيدتى ذلك

المحقق : ومتى تقول له سيدتك ذلك ؟ (٥)

أما مسرحية (مصر صرصار) ، فإن مستوى لغة الحوار بين الملك والملكة والوزير فى الفصل الأول أعلى منه بين عادل وسامية فى الفصلين : الثانى والثالث . إذ تبدو الجملة المسرحية فى الفصل الأول محكمة مكشفة بعيدة عن تلقائية لغة التخاطب اليومية ولاتشى بفروق ظاهرة بين شخصية وأخرى . ويتفق ذلك مع شخصيات هذا الفصل التى لا تتحاور فيما بينها على الحقيقة ، وإنما على ما يريد لها الكاتب أن تتحاور . أما الجملة المسرحية فى الفصلين الآخرين ، فإنها - مع تلك الشخصيات الواقعية - تتخفف من رصانتها وتراكيبها الكلاسيكية ، لتصبح طيبة للحوار العفوى الحى الذى يتغذى كثيرا من مفردات العامية وقوالبها من ناحية ، كما تعكس اختلافاً بين شخصية وأخرى من ناحية ثانية . وقد كانت هذه المناسبة بين مستوى لغة الحوار والشخصية أمراً فنياً ضرورياً .

من كل ما سبق يبدو لنا أن اللغة الثالثة قد شغلت توفيق الحكيم فى فترة متأخرة نسبياً من تاريخه الفنى وبعد تجربة (مسرح المجتمع - ١٩٥٠) التى جمعت بين الكتابة بالفصحى والعامية ، وكأنه قد استشعر بعد هذه التجربة أن المسرحية ذات الفصل الواحد ، إذا كانت قد قبلت عامية ، فإن العامية فيها يمكن أن ترقى فى المسرحية المطولة المكتوبة من عدة فصول ، وأن هذه العامية (المرقاة) تنأى بالمسرحية عن المحلية ، وتضمن لها انتشاراً عربياً أوسع وعمراً أدبياً أطول .

٢ - نظرية اللغة الثالثة

لقد ألف المسرح فى هذه الفترة أن تكتب مثل هذه المسرحيات الاجتماعية التى تعالج مشكلات يومية محلية بلغة عامية : ألقاها وتراكيب . وينحصر تصرف الكاتب فى هذه اللغة فى جعلها مناسبة لمقتضيات الحوار الدرامى وسماته . ولا يعنى ذلك أن مسألة اللغة فى المسرحية الاجتماعية كانت قد حسمت على هذا النحو ، فقد ثار جدل طويل بين الكتاب والنقاد ، وانتصر بعضهم للفصحى وآخرون للعامية . ولم يسهم اللغويون فى هذه القضية بما كان ينبغى عليهم من تنظيم علمى لا يتجاهل مقتضيات التعبير الفنى المسرحى فى الوقت نفسه .

من هنا اكتسبت (اللغة الثالثة) عند الحكيم أهميتها على مستوى التنظيم والممارسة فى آن معا . وفى البيان الذى نشره الحكيم بمسرحية (الصفقة ١٩٥٦) اعتبر هذه المسرحية ذاتها بمثابة حقل تجارب ، لإيجاد حل لمشكلات طالما اعترضت الكتاب فى العمل المسرحى ، وكانت أولاها مشكلة اللغة . يقول الحكيم :

" كانت ، ولم تزال ، مسألة اللغة التى يجب استخدامها فى المسرحية المحلية ، موضوع جدل وخلاف . وقد كثر الكلام حول العامية والفصحى ، وقد سبق لى أن خضت التجربة مرتين فى محيط واحد هو : محيط الريف المصرى . كتبت مسرحية (الزمار) بالعامية ، وكتبت مسرحية (أغنية الموت) بالفصحى ، فما هى النتيجة فى نظرى ؟ أشك فى أن المشكلة قد حلت تماما ، فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة فى القراءة ، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التى يمكن أن ينطقها الأشخاص : فالفصحى إذن ليست هنا لغة نهائية فى كل الأحوال كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه : هو أن هذه اللغة ليست مفهومة فى كل زمن ، ولا فى كل قطر ، بل ولا فى كل إقليم ، فالعامية إذن ليست هى الأخرى لغة نهائية فى كل مكان أو زمان .

كان لابد لى من تجربة ثالثة ، لإيجاد لغة صحيحة لا تحافى قواعد الفصحى ، وهى فى نفس الوقت مما يمكن أن ينطقه الأشخاص ولا ينافى طبائعهم ولا جو

حياتهم ! لغة سليمة يفهمها كل جيل ، وكل قطر ، وكل إقليم ، ويمكن أن تجرى على الألسنة فى محيطها ، تلك هى لغة هذه المسرحية : قد يبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية ، ولكنه إذا أعاد قراءتها طبقا لقواعد الفصحى فإنه يجدها منطبقة على قدر الإمكان . بل إن القارئ يستطيع أن يقرأها قراءتين : قراءة بحسب نطق الرفى ، فيقلب (القاف) إلى (جيم) أو إلى (همزة) تبعاً للهجة إقليسه ، فيجد الكلام طبيعياً مما يمكن أن يصدر عن ريفى ، ثم قراءة أخرى بحسب النطق العربى الصحيح ، فيجد العبارات مستقيمة مع الأوضاع اللغوية السليمة !

إذا نجحت فى هذه التجربة فقد يؤدى ذلك إلى نتيجتين : أولاها السير نحو لغة مسرحية موحدة فى أدبنا ، تقترب بنا من اللغة المسرحية الموحدة فى الآداب الأوروبية وثانيتهما - وهى الأهم - التقريب بين طبقات الشعب الواحد ، وبين شعوب اللغة العربية ، بتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان ، دون المساس بضرورات الفن " (٦) .

والحق أن الحكيم قد أثار فى كلامه السابق عدة قضايا خطيرة منها ما يتصل بالعربية فى ذاتها ، ومنها ما يتصل بالعربية لغة للفن المسرحى . وأود الآن أن أناقش هذه القضايا على النحو التالى :

أولاً : إن مفهوم الحكيم للفصحى والعامية يشوبه لبس خطير : فالعربية - فى تاريخها الطويل - لم تعرف لا للفصحى ولا للعامية مستوى لغوياً واحداً . فضلاً عن الاختلاف اللغوى التاريخى من عصر إلى عصر ، هناك اختلاف داخلى آخر بين لغة الشعر ولغة النثر . وإذا صرفنا النظر عن لغة الشعر لخصوصيتها وخرجها عن موضوعنا الآن ، رأينا للغة النثر مستويات أخرى عدة ، وتصبح هذه المستويات فى العربية الحديثة أكثر بروزاً ، فهناك فصيح التراث الأدبية التى نراها فى كتابات طه حسين والعقاد وأحمد أمين والحكيم وغيرهم ، وهناك فصيح المؤلفات العلمية والكتابات الفكرية ، وهناك فصيح لغة الصحافة وجمهرة المثقفين ، وهناك الفصحى الفنية الميسرة فى السرد الروائى والحوار الدرامى كالتى نراها عند

الحكيم وغيره من كتاب الرواية ومسرح الفصحى . والمسألة هنا ليست مسألة أنواع مختلفة ، وإنما هى مسألة مستويات لغوية وأسلوبية داخل لغة واحدة هى الفصحى ذات النسيج الفصيح والجارية على قواعد الإعراب ونظام التركيب فى العربية الكلاسيكية .

أما العامية ، فإنها - بالمثل - تتعدد بتعدد البيئات الجغرافية فيما نسميه باللهجات المحلية ، التى تختلف فيما بينها صوتياً وصرفياً ونحويًا . ولاتتفق هذه اللهجات المحلية إلا فى أنها جميعاً ذات نسيج لغوى ونظام تركيبى يختلف عن الفصحى . واللهجة الواحدة مستويات مختلفة كذلك .

والأمر مع الفصحى ولهجاتها - على مستوى البحث العلمى المتخصص - واضح تماماً ، فالفصحى بمستوياتها فصحية ، والعامية بلهجاتها عامية ، ولا ثالث لهما .

ثانياً : معنى ذلك أن العربية لم تعرف ولن تعرف شيئاً وسطاً أو لغة ثالثة كما يسميها الحكيم ، فهى إما فصحية أو عامية ولا شئ غير ذلك . وما يظنه الحكيم هنا لغة ثالثة - وسوف نرى ذلك بالتفصيل فى تطبيق نظريته على أعماله المسرحية - لاتجافى قواعد الفصحى ، ليس صحيحاً من ناحية ، وليس له من الواقع اللغوى الفعلى مكان من ناحية أخرى . إن اللغة الثالثة التى يراها الحكيم ليست - فى حقيقتها - إلا مستوى لغوياً من مستويات العامية ، يمكن لنا - بعامية - أن نجعله مستوى عامية المتعلمين ومن دونهم ، ولا ترقى إلى عامية المثقفين إلا إذا كانت الشخصية المسرحية ذاتها على حظ من العلم والثقافة .

ثالثاً : وإذا كانت المسرحية - فى جوهرها - قد كتبت لتتحول إلى عمل فنى ممثل ، فإن ضرورة الفن تقتضى - دون تعسف للأمور - أن ينطق الكاتب شخصياته بما تنطق به فى الواقع . بل إن نجاح الكاتب المسرحى فى هذا الشأن مرهون بقدرته على إظهار الشخصية كلاً متكاملًا : لغة وسلوكاً وفكراً . وليس للكاتب - بحال من الأحوال - أن ينطقها وفقاً لهواه أو تصورات المثالية المجردة . فإنه لو فعل ذلك لتحول الكاتب إلى (ملقن) لشخصياته ، ولأصبحت تلك

الشخصيات دمی هامة جامدة لاتعبر عن ذاتها فى حالاتها النفسية والذهنية المختلفة بما تريد هى أن تعبر به . إن الكاتب المسرحى لا يختار لشخصياته طريقتها فى التعبير ، لأنه لو توهم أن ذلك بيده ، لكان شأنه شأن مصمم الأزياء . الفاشل الذى يظن أن بطلته المسرحية مثلاً تستطيع أن تخرج على الجمهور مرتدية (المينى جيب) لتؤدى دور فلاحه من أعماق الصعيد !

رابعاً : إن هذه اللغة الثالثة التى يراها الحكيم لغة سليمة تناسب كل عصر ومصر لايمكنها على الإطلاق أن تحقق لتجربته ما طمحت إليه ، فهى لاشك تنافى طبائع الأشخاص وتحافى جو حياتهم . وإذا كان الحكيم نفسه قد لاحظ أن استخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة فى القراءة ، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التى يمكن أن ينطقها الأشخاص ، فلماذا لم ينطق تلك الأشخاص بالفعل بلغتها التى تنطق بها فى الواقع : بالعامية ، بدلاً من (إنطاقها) بلغة ثالثة لا يملكها إلا الكاتب ، ولانعرف لها قواعد ولا قياساً ؟ .

إن هذه اللغة الثالثة - بهذه الصورة الفردية - ستتحول بين الكتاب إلى لغات ولغات ، حيث تصبح لكل كاتب لغته الثالثة التى ينطق بها شخصه ، مادامت من وضعه وليس لها فى الواقع اللغوى مثال يحتذى أو قواعد يقاس عليها .

خامساً : إن هذه المسرحيات الاجتماعية التى تعالج عادة مشكلات محلية تختلف - بشكل أو بآخر - من بيئة إلى أخرى ، ليس من وظيفتها أن توحد أداة التفاهم بين الشعوب العربية ، بل إنها لاتستطيع ذلك مهما تعددت التجارب . ولماذا نشكو من فقدان لغة مسرحية موحدة فى أدبنا العربى ، والشعوب العربية تشاهد كل يوم أفلاماً لا تتحدث فيها الشخصيات إلا العامية ؟!

سادساً : إن الدعوة إلى لغة ثالثة فى التأليف المسرحى ، ليست دعوة نابعة من صميم العمل المسرحى ذاته ، وإنما هى دعوة قومية خارجة عن ضرورات الفن المسرحى . وليس لأحد أن يطلب من الكاتب المسرحى أو المبدع بعامة أن يصبح داعية ومصلحاً للإنسان واللسان . فهو إما أن يكون كذلك ، أو أن يكون أدبياً

حقاً يجعل لفته من أدبه وأدبه بلغته .

سابعاً : إن العامية التى استخدمها ويستخدمها كتاب المسرح المصريون هى عامية قاهرة . وهى عامية يفهمها العامة والخاصة فى مصر على اختلافهم . محبة وثقافتهم ومستوياتهم الاجتماعية . وليس للغة المسرحية أن تجعل من عمه . خفرب بين طبقات الشعب الواحد وبين شعوب اللغة العربية كما يرى الخ . . . هذا التقريب يصنعه الاتصال والاحتكاك بين طبقات الشعب الواحد . إن رب مربية . كما تصنعه فنون أخرى أكثر تأثيراً وأبعد عن متطلبات الأدب .

إن هذه اللغة الثالثة ليس لها أن تضيق الحدود والفروق والحوازر كما يظن حكيم (٧) . مادامت لغة خاصة ينشئها الأديب لنفسه ، ولا تملك أن تطالب الناس - الحديث بها . ولا سيما إذا أدركنا أن فهم الحكيم لهذه اللغة يكاد يقتصر على قطاع واحد من قطاعات اللغة هو المفردات أو الألفاظ المفردة (٨) . فاستبدال المفردة العامية بنظيرتها الفصحى ، أو رسمها إملاياً على نحو ما فى الفصحى ، لا يحول العامية إلى فصحى . ذلك أن المعول عليه فى التفريق بينهما هو - فى الأساس - النسيج اللغوى العام ونظم الجملة . فللفصحى نسيجها اللغوى ونظامها التركيبى الذى تفتقر إليه اللغة الثالثة فى حوار الحكيم على نحو ما نرى فيما يلى .

٣ - اللغة الثالثة فى الأعمال المسرحية

كان الحكيم حكيماً حين عرض نظريته فى اللغة الثالثة فى جميع بياناته التوضيحية التى نشرها بمسرحياته التى كتبت بهذه اللغة وهى (الصفقة - ١٩٥٦) (والطعام لكل فم - ١٩٦٣) (والورطة - ١٩٦٦) بروح التجريب غير الملزم . يقول عن محاولته فى مسرحية (الورطة) :

" وهذه المحاولة كغيرها من المحاولات التى سبقت فى هذا المجال ، ليست

ملزمة فى شكلها وطريقتها لأحد ، ولا لى أنا نفسى .. فإن لكل كاتب أن يجرب مراراً وأن يحاول كثيراً فى هذا السبيل ، كل على طريقته ، وعلى قدر اجتهاده " (٩) .

وهذه المحاولة من الحكيم مما يحسب له لا عليه . بالطبع ، لجراتها ونبل هدفها ، فقد كان بمقدوره - كما ذكر هو نفسه (١٠) - أن يتخلى عنها ويكتب كالآخرين بالفصحى أو العامية . ولذلك ، فمن حقنا الآن أن نحكم على هذه التجربة ومدى نجاحها من خلال مسرحياته ذاتها التى كانت ثروة هذه التجربة .

إن السؤال الذى نحاول الإجابة عنه الآن هو : هل نجح الحكيم فعلاً فى صنع حوار بالغة الثالثة دون مساس بضرورات الفن المسرحى ، على النحو الذى طمحت إليه تجربته ؟

وغهد لإجابتنا عن هذا السؤال بقراءة هذا المقطع الحوارى بين (حمدى) وزوجته (سميرة) فى مفتتح مسرحية (الطعام لكل فم ص ٩ - ١١) :

حمدى : (صانعا) سميرة ! .. تعالى يا سميرة بسرعة ! .. تعالى انظرى أعمال جارتك !

سميرة : (من خارج الحجرة) لحظة واحدة يا حمدى !

حمدى : ماذا تفعلين عندك ؟

سميرة : (من الخارج) أفعل شيئاً مفيداً على الأقل .. أرتق لك جواريك الممزقة .. شئ لا تفكر فيه أنت طبعاً .. كفاية عليك قعدة القهوة والطاولة والشيش جهار والشيش بيش ! ..

حمدى : سبحان الله فى طبعك يا شبيخة .. أهذا وقته ! .. تعالى انظرى

الحائط الذى غرق من مياه جارتك ست عطيات ! ..
" تظهر سميرة "

سميرة : (من الخارج) ماذا تقول ؟ ..

حمدى : (يشير لها إلى البقعة المنتشرة فوق الحائط) انظري !

سميرة : (ناظرة فى انزعاج) يامصيبتي !

حمدى : يعجبك !؟

سميرة : ماذا تفعل فوق !؟ .. تغسل بلاط شقتها ؟

حمدى : بكل هذه المياه ؟ .. مستحيل .. إنها قلبت شقتها إلى بحر يعوم فيه السمك والمراكب ! ..

سميرة : أنا عارفة ست عطيات .. غشيمة فى شغل البيت .. مشغولة لشوشتها فى تركة المرحوم زوجها وإخوته والمحامين والقضايا .. وطردت من يومين خدامتها .. وهاهى لاصت وغرقت فى شبر ماء ..

حمدى : (مشيرا إلى الحائط) أهذا كله شبر ماء !؟ .. ومع ذلك قد أغرقتنا نحن أيضا فيه ! .. ماذنبتا نحن ؟ وما ذنب حائطنا يشوه بهذا الشكل ؟ ..

سميرة : حقا .. هذا لا يصح منها أبدا .. (تتجه إلى الشباك المطل على المنور تنادى) ست عطيات .. ست عطيات ..

عطيات : (فى الخارج من المنور) نعم ياست سميرة !؟

سميرة : إذا سمحت انزلى عندنا دقيقة واحدة ..

عطيات : أنا خارجة .. عندى ميعاد مع المحامى ..

سميرة : دقيقة واحدة من فضلك .. المسألة مهمة ..

عطيات : أمر عليك فى طريقى وأنا نازلة ..

سميرة : (تترك الشباك) يحسن أن نعالج الموضوع معها بالحسنى .. انها ليست بالمرأة السهلة ..

ولنعرض الآن هذا المقطع الحوارى - قبل أن نعلق عليه - على ما قاله الحكيم عن تجرئته اللغوية فى هذه المسرحية :

" إنها تجرئة النزول باللغة العربية إلى أدنى مستوى لتلاصق العامية دون أن تكون هى العامية ، والارتفاع بالعامية دون أن تكون هى الفصحى . إنها اللغة الثالثة التى يمكن أن يتلاقى عندها الشعب كله " (١١) .

ونتساءل الآن : ماهى المعايير التى تحكم النزول والارتفاع فى المقطع الحوارى السابق ؟ .

يبدو لنا من الوهلة الأولى إن الأمر مع مثل هذا الحوار يتلخص فى عدم صلاحيته لأن يقرأ قراءة فصيحة معربة كما سبق أن أشار الحكيم ، ولو جرينا ذلك لكان الأمر مضحكا حقا فهو حوار لا ينطق إلا كما تنطق العامية ، ويزيد من هذه المفارقة المضحكة الإصرار على قراءة حوار عامى ملتبس ببعض تراكيب الفصحى قراءة فصيحة معربة . إن الأمر هنا لا يعدو أن يكون استبدال كلمة عامية بكلمة فصيحة مثل (انظرى) بدلا من (شوفى) و (الحانط) بدلا من (الحيطه) أو استبدال تركيب نحوى عامى بآخر فصيح ، مثل (لا تفكر) فى (شئ)

لاتفكر فيه أنت طبعاً (بـ) مايتفكرش (.. ونحو ذلك .

والمهم هنا هو أن هذه الاستبدالات اللفظية أو الاستبدالات التركيبية ليست إلا استبدالات جزئية لا تملك أن تشكل لغة ثالثة ذات معايير لغوية بنائية مطردة . فكثيراً ما تتجاوز الجملتان : أحدهما فصيحة عالية والأخرى عامية خالصة . وقرأ معي مرة أخرى قول سميرة لزوجهما (افعل شيئاً مفيداً على الأقل : أرتق لك جواربك الممزقة .. شئ لاتفكر أنت فيه طبعاً .. كفاية عليك قعدة القهوة ..) ، وقارن الجملتين الأوليين بالجملة الأخيرة ثم قارن ذلك كله بقول سميرة لزوجهما عن (عطيات) : " يحسن أن نعالج الموضوع معها بالحسنى .. إنها ليست بالمرأة السهلة " . فلاشك أن فعلاً مثل (أرتق) وتركيباً نحوياً مثل (ليست بالمرأة السهلة) ، مما لايتوقع صدوره عن شخصية مثل (سميرة) ربة البيت .

وأهم من ذلك - على المستوى الفني - أن الخروج من لغة ذات تركيب نحوي عامي ونسج لغوي عامي إلى لغة أخرى فصيحة هو كالصعود من أدنى الجبل إلى منتهاه ثم النزول من منتهاه إلى أدناه مرة أخرى وهكذا . وذلك ما يفقد الحوار انسيابه وتلقائيته وتناغمه الداخلي .

إن الحوار السابق ليس - خلافاً لما يزعم الحكيم - إلا حواراً عامياً تصيبه كلمات مثل (قد) و(أيضاً) و(هاهي) و(إنها) و(أهذا) بالقلق والاضطراب .

إن (تفصيح العامية) - وهذا المصطلح للحكيم أيضاً (١٢) - من الأسباب المباشرة التي تحد من انسيابية الحوار بين الشخصيات لا سيما إذا كان تركيبه النحوي ونسجه اللغوي عامياً . ولنتأمل هذا المقطع الحوارى القصير من (الطعام لكل فم) :

سميرة : ربنا يقدرنا نرد لك بعض الجميل .. ولو على الأقل لا نسبب لك أى مضايقة ..

عطيات : مضايقة ؟ فى أى شئ لاسمح الله ؟

حمدى : فى .. مثلا .. تكون حكاية الحائض منعتك من غسل شفتك .. (١٣) .

فالحوار هنا يحاكي اللغة المنطوقة فى العامية ، وتصبح تراكيب مثل (لانسب لك) و (حكاية الحائض) تفصيحا لا مبرر له إلا إظهار الكلمات فى صورتها التى تكتب بها فى الفصحى . وهو مبرر شكلى محض ، لأنه يتعلق بالرسم الإملاى ولا يتعلق بضرورة فنية نابعة من الموقف أو (مقام) الكلام . وتصبح مثل هذه التراكيب نتوءات وحواجز تغير مجرى الحوار .

وفى مواقع أخرى تمسخ هذه التراكيب المعنى وتعميه وتصبح ترجمة شكلية عاجزة عن نقل المعنى بدقة ووضوح ، حيث يعجز (المقال) عن مجازاة (المقام) . ولنتنظر إلى المقطع الحوارى التالى من مسرحية (الطعام لكل فم) :

حمدى : لا .. نحن لا نريد هذه المحاسبة !

سميرة : نريد أن تكونى على راحتك .. أنت حرة فى شفتك ..

عطيات : طبعا .. أنا حرة فى شفتى .. لكن من الواجب على أيضا أنى أحافظ على جيرانى ..

حمدى : نحن جيرانك يا ست عطيات .. نمطيك الإذن بإطلاق المياه كما تشائين .

سميرة : اغسلى كالمرة السابقة بالضبط .. ولا تخافى ! ..

عطيات : أنا غسلت شفتى .. أغسلها دائما ؟ ! .

سميرة : غسلتها ! ..

حمدي : متى ذلك ؟ ..

عطيات : كل يوم كل صباح .. ولكنى تعلمت الغسيل الأصولى . (١٤).

فالمقام هنا هو أن عطيات تعجب من (حمدي) وزوجته (سميرة) اللذين يطلبان منها أن تغسل شقتها مثل المرة السابقة بأن تغرقها بالمياه دون خوف من تسريبها إلى شقتها ، فى الوقت الذى كانت قد غسلت فيه شقتها بالفعل ، ولذلك يكون الاستفهام فى قولها (أنا غسّلت شقتى .. أغسلها دائماً ؟) استفهاماً لا يحمل معنى الاستخبار لتنفيذ أمرهما ولكن يعنى الاستنكار ، وكأنها تريد - بلفتها الطبيعية - أن تقول (أنا غسّلت شقتى خلاص .. عايزنى أغسلها على طول ولا أیه ؟) . هنا تبدو كلمة (دائماً) التى وردت بالحوار السابق ترجمة عاجزة عن نقل سياق الكلام نقلاً دقيقاً واضحاً .

من ناحية أخرى ، فإن عطيات تود أن تقول - فى إجابتها على سؤال (حمدي) - إنها تغسل شقتها (كل يوم الصبح) . ومن ثمة تبدو عبارة الحكيم (كل يوم كل صباح) ترجمة غامضة ثقيلة على اللسان .

إن أخطر ما فى اللغة الثالثة عند الحكيم هو فقدانها التناغم والانسجام بين وحدات الجملة المسرحية . ولعل من أهم الأسباب التى أدت إلى ذلك ، الخلط الشديد بين مفردات ارتبطت بالفصحى وأخرى ارتبطت بالعامية ، مما يؤدى إلى تصادم اللغتين وتنافرهما على لسان الشخصية الواحدة ، لاسيما إذا كانت شخصية تافهة لا ينتظر منها أن تستخدم مفردات معجمية شديدة الارتباط بالفصحى . ولنقرأ الحوار التالى بين مجموعة اللصوص التى استحضرتها الدكتور (يحيى بدران) أستاذ القانون ليجرى عليها أبحاثه فى علم النفس الجنائى فى مسرحية (الورطة) :

فوشو : اسمعوا .. عندى فكرة .. قبل ما غشى نترك له الهدية فى درج

مكتبه .. ونعملها مفاجأة له يلقاها بعد ما نكون رحلنا ..

يسبس : فكرة حلوة ..

شوشو : وكلها ذوق ..

يسبس : قلت لك انت ست فاهمة الذوق والأصول ..

منير : العفو ياسى يسبس .. العفو !

شوشو : سيبه يدحنى يا أخى ! ..

منير : امدحها ياسيدى وقرظها .. انت خسرت حاجة من جيبك ! (١٥) .

فلارب أن أفعالاً مثل (رحل) و (قرظ) لارتباطها الشديد بالفصحى الأدبية بل بفصحى التراث ، تجعل من المستغرب أن تأتى فى حوار بين مجموعة من اللصوص مثل منير ويسبس وشوشو . وكان أجدر بهم وباللغة الثالثة أن تكون الألفاظ المستخدمة - حينئذ - ألفاظاً نمطية تليق بمعجم اللصوص ! .

وترتبط هذه النقطة بمسألة مهمة فى لغة المسرح ، فقد يقال بأن الحكيم قد أثر كلمة (قرظ) لما تحمله من معنى السخرية والتهكم فى هذا المقام . ولكن ذلك يتنافى تماماً مع مبدأ معروف فى فن المسرح ، وهو ضرورة اختفاء الكاتب من عمله ، فلا نسمع حواراه بلفته الخاصة ، بل نسمع حوار الشخصيات بلفاتها ولوازمها التى تميز بينها ، وهنا يتسع المجال لشخصية مثل منير أن يتهكم على طريقته وبشئ من معجمه اللغوى الخاص ، وما أغنى معجم اللصوص ! . من ناحية أخرى ، كيف يمكن له أن يتهكم بما يفترض أنه لايعرف معناه ؟ إن مثل هذه الكلمات تصبح كالأحجار الملقاة فى طريق الممثل أو القارئ ، لايملك إلا أن يتعثر بها ، فتقطع حرارة الحوار ! .

وقد ينقل لنا حوار الحكيم - بمهارة واقتدار لا تطفئ على عفويته وتلقائيته - موقفاً كوميدياً طريفاً ، فى مسرحيات أخرى كانت اللغة فيها فصيحة مرنة ، لاتقيدها قيود اللغة الثالثة ، على النحو الذى رأيناه . ويعتمد الحكيم فى ذلك على التلاعب بألفاظ تركيبة عامية دارجة تلاعباً يخرج الحوار عن رتابته وجفافه . ولاتكاد تخلو مسرحية من مسرحيات اللغة الثالثة من مثل هذه المواقف ، ولكن الفرق هنا يكمن فى ثقل هذه اللغة ورتابتها فى نقل هذه المواقف على العكس من مسرحيات أخرى ، مثل (الأيدى الناعمة) . ففي هذه المسرحية يعزم (الهرنس) على خطبة (كريمة) ابنة الحاج (عبد السلام) ، ويود أن يتدرب على هذا الموقف قبل مقابلة الحاج ، فيطلب من الدكتور أن يضع نفسه مكانه ، ويجرى بينهما الحوار :

الدكتور : فى مكانه ؟

الهرنس : نعم .. ضع نفسك الآن موضعه .. أنت عمى الحاج .. وأنا أتقدم إليك ..

الدكتور : انتظر .. أليس هنا مسبحة أضعها فى يدي ؟

الهرنس : لا داعى لهذه التفاصيل .. دعنى أجرب ماذا سأقول وأنت أجيئى كما لو كنت الحاج ..

الدكتور : (يتنحن مقلداً حركات الحاج عبد السلام) تفضل يا أبنى ! ماذا تريد أن تقول ؟

الهرنس : أريد يا عمى الحاج أن أقول لك بسرعة وبدون مقدمات إننا بالطبع أصبحنا عائلة واحدة .. زيتنا فى دقيقتنا .

الدكتور : وأين هو الزيت وأين هو الدقيق ؟

الهرنس : أنا الزيت ومنت عمى كريمة الدقيق !..

الدكتور : مفهوم .

الهرنس : طبعا توافق ..

الدكتور : (يتنحى) هذا يتوقف على نوع الزيت .. لابد أن نعرف أولا هل هو زيت طيب أو زيت وسخ ؟

الهرنس : وسخ .. أخرس

الدكتور : أتقول أخرس لعمك الحاج ؟

الهرنس : بل أقولها لحضرتك .. الحاج رجل مؤدب (١٦) .

فالكوميديا فى هذا المشهد تعتمد على عنصرين أساسيين : أولهما خارجى يعتمد على تقمص الدكتور لشخصية الحاج عبد السلام وما يرتبط بذلك من تقليد لحركاته وطريقته فى تعقل الكلام . والآخر - وهو المهم هنا - داخلى ينبع من التلاعب اللفظى لوحدات تركيبة عامية ذات (قدرة توليدية) تسم الحوار بالحركة والديناميكية ، هى التعبير (زيتنا فى دقيقنا) ، حيث تتفجر الكوميديا هنسا من تعقيب الدكتور بسؤال (وأين هو الزيت وأين هو الدقيق ؟) . ثم تأخذ شكل الكوميديا الساخرة فى قوله مرة أخرى (هذا يتوقف على نوع الزيت) .

وتبدو العبارة السابقة فصيحة فى نظمها ومفرداتها ، بيد أنه من الضرورى - حتى لا تفقد وقعها الحى المباشر فى النفس وقيمتها فى نقل الجو الكوميدى فى هذا المشهد - من أن تنطق كما ينطقها العامة ، أى دون إعراب ، مع إبدال القاف

فى (الدقيق) همزة . وإذا سلمنا بضرورة نطق القاف همزة فى هذه الكلمة ، فإن ذلك سوف يخلق تناقرا وثقلا فى الجملة التى تليها ذات البناء الفصيح (وأين هو الزيت وأين هو الدقيق) .

والحق أن الحكيم قد برع فى التمييز بين الشخصيات بطباعها وخصائصها العقلانية والمزاجية عن طريق حوار اللغة الثالثة . فلاشك أنه وفق إلى حد بعيد فى رسم شخصية (عطيات) بلوازمها وعباراتها النمطية التى تفصح عن شخصية امرأة طيبة القلب سريعة الغضب ، تكره المداورة والمواربة فى الكلام . وذلك ما تقدمه لنا لفتها الخاصة فى الحوار . ومن أمثلة ذلك هذه الحوارات مع (حمدى) وزوجته :

- " اسمع يا أستاذ حمدى .. أنا لا أشرب من هذا الكلام المايح .. أنا أحب الكلام المضبوط المربوط " (١٧) .

- " اسكت .. هذا هو الكلام الجد .. قالوا لكم إن عطيات مغفلة .. لا وحية شنيك يا أستاذ .. أنا لا أمكنكم أبدا من هذا الملعوب " (١٨) .

إن هذه النقطة الأخيرة توصلنا إلى ملحوظة مهمة ، وهى أن شخصيات الحكيم فى مسرحيات اللغة الثالثة لا تفصح عن نفسها إلا إذا أطلق لها العنان تحكى وتحاور على سجيته بلقته التى تعرفها . من ناحية أخرى ، فإنها توصلنا إلى ملحوظة ثانية ، وهى أن اللوازم والقوالب اللغوية الجاهزة التى يغذى بها الحكيم حواراته والتى تميز شخصية عن أخرى بأسلوب خاص من الكلام ، ترجع فى معظمها إلى العامية أو ما ارتبط بالعامية ، مثل (بلا قافية) و (لا مؤاخذه) و (العتب على النظر) و (الموضوع إياه) و (عرف الفولة) و (ولاشغلة ولا مشغلة) و (وبعدها لك) و (مقروصة منه) و (إلعب غيرها) و (يفهمها وهى طيارة) و (لعل وعسى) و (والله زمان) .. الخ .

إننا لو صفينا مسرحيات اللغة الثالثة من تدخلات الحكيم وترجماته لبعض المفردات الخاصة بالعامية وتعديلاته لبعض تراكييبها النحوية ، لكانت الحصلة لغة

عامية كالتى نتحدث بها فى شئوننا اليومية . ويصبح من الغريب - فى هذه الحالة - أن يظن الحكيم أن لغته فى هذه المسرحيات قد نزلت " باللغة العربية إلى أدنى مستوى لتلاصق العامية دون أن تكون هى العامية " . فهى - لاشك - عامية تتأبى على القراءة الفصيحة المعربة ، لأن نسيجها ليس فصيحاً ، ولا نظمها النحوى ليس معرباً ، ويصبح من التعسف - حيثئذ - أن نقسراً لفظة بلغة أخرى (١٩) .

من ناحية أخرى ، يصبح من الغريب حقاً أن نتصور لفظة ثالثة تقوى على " الارتفاع بالعامية دون أن تكون هى الفصحى " (٢٠) . فهى بالفعل - ليست لفظة فصحية للأسباب التى ذكرناها ، كما أن الارتفاع بالعامية ليس عملاً فردياً مفروضاً على اللغة من خارجها بل هو نمو وتطور ينبع من داخل اللغة ذاتها - فترات تاريخية ، بتأثير عوامل ثقافية وحضارية مختلفة .

على أن الذى يلفت انتباهنا فى اللغة الثالثة عند توفيق الحكيم هو أن هذه اللغة - إذا تأملناها جيداً - قد تطورت تطوراً بنائياً ، وبالتالي تطوراً - من مسرحية إلى أخرى .

ولعل مسرحيات (الطعام لكل فم) و (الصفقة) أقرب مسرحيات اللغة الثالثة إلى تصور الحكيم لهذه اللغة . أما مسرحية (الورطة) ، فهى تشهد على تطور ملحوظ فى نظرة الحكيم إلى اللغة الثالثة ، فقد تساهل الحكيم كثيراً مع نظم الجملة المسرحية وصارت عامية النظم والتركيب . أما وحدات الجملة ، فقد شهدت تطوراً واضحاً فى استبقاء المفردات العامية أو التى ارتبطت بها مثل (بس) ، وأسماء الإشارة (دا) و (دى) ، و (بالظبط) ونحوها بالطاء ، و (أيوه) ، وأدوات الاستفهام مثل (أية) ، و (اهى) ، والاسم الموصول (اللى) ، و (زى) ... الخ مما لم يكن يستخدمه الحكيم فى مسرحياته السابقة إلا فى صورته الفصحى .

وربما كان الدافع إلى هذا التطور الأخير استشعار الحكيم لما فى تجاربه السابقة

من اهتزاز فى معايير اللغة الثالثة وماتج عن هذه اللغة من خلط بين مستويين لغويين مختلفين على لسان الشخصية الواحدة مما أصاب الحوار بالقلق وفقدان التجانس.

وقد جاء هذا التطور ملائماً لجو المسرحية وطبيعة الشخصيات الأساسية التى أراد عرضها وهى شخصيات لصوص الخزائن التى تتحاور بلغة عابثة مكشوفة ، تكثر فيها اللوازم و(القفشات) اللفظية . ويرى الدكتور السعيد بدوى أن تخفيف الحكيم من مستوى (التفصيل) فى مسرحية (الورطة) يرجع إلى أنه رأى أن التطور الاجتماعى الذى طرأ على المجتمع يصور القوانين الاشتراكية قد أصبح فى صفه وفى الاتجاه نحو الفصحى ، وأن لغة الخطاب ستصل لا محالة إلى المستوى المطلوب . ويرى أن التطور الذى حدث فى لغة الحكيم ليس تطوراً فى الموقف بقدر ما هو تطور فى (التكنيك) أو التخطيط (٢١) .

والحق أننى أرجح أن السبب فى هذا التطور هو عكس ما رآه الدكتور بدوى . فقد كان تطوراً فى الموقف يعكس إحساساً بمتطلبات الحوار المسرحى من انسجام داخلى وتلاؤم مع المواقف والشخصيات . وإلا لكان من المتوقع أن تعكس (الورطة) هذا التطور الذى أحدثه الواقع الاجتماعى الجديد فى لغة التخاطب وتقريبه لها من الفصحى . فذلك هو ما طمحت إليه تجربة اللغة الثالثة عند الحكيم . ويدعم البيان الذى نشره الحكيم بآخر مسرحية (الورطة) الرأى الذى نذهب إليه . ولنقرأ قوله :

" ... وعلى ذلك لا جناح فى نطقنا (بالظبط) بدلا من (بالضبط) ونطقنا (دا) و(دى) و(ده) بدلا من (ذا) و(ذى) و(ذه) ، وكذلك ما يسير على نهجها مثل (كذا) التى ننطقها (كدا) أو (كده) ويلحق بها كلمتا (إيه) و(ليه) مما شاع استعماله فى حديثنا نحو : إيه رأيك فى المسألة ؟ ولية امتنعت عن زيارتى . مثل هذه الرخص والاختلالات فى التخاطب يمكن قبولها . إذ من الشطط أن نطالب الناس بالطرفة ونلزمهم فى مجالسهم العادية باستعمال كلمة (لماذا) بدلا من (ليه) حتى ينطقوا : لماذا امتنعت عن

زيارتي . إذا أردنا أن نطاع فلنأمر بما يستطاع " (٢٢) .

إن هذا القالب الجديد الذي تطورت إليه اللغة الثالثة عند الحكيم في مسرحية (الورطة) قد أنتج أثراً إيجابياً ، بدا فيه تميز الحوار بالعفوية والتجانس والتحرر من سطوة الكاتب والقدرة على التمييز بين الشخصيات ونقل المشهد بجوه وإيقاعه وحرارته والوفاء بمتطلبات الحكمة المسرحية .

يبدو أنه من ناحية أخرى قد ترك أثراً سلبياً بدا في التردد الملحوظ بين استخدام الكلمة في صورتها الفصحى مرة وفي صورتها العامية مرة أخرى على لسان الشخصية الواحدة دون مبرر فني . بل إن الغريب حقا أن يقول الدكتور (يحيى) أستاذ القانون (بالظبط) بالظاء بينما ينطقها (منير) زعيم اللصوص بالضاد كثيراً . ومن ذلك أيضاً أن يقول الدكتور (يحيى) (تنضيف) بالضاد ، بينما ينطقها (منير) في حوار مع بالظاء (٢٣) .

وينبغي هنا الإشارة إلى أن لغة هذه المسرحية أيضاً لا تخرج من حيث قواعد تركيب الجملة عن اللغة العامية ، وليس الاتفاق بين العامية والفصحى في تلك القواعد إلا من قبيل المصادفات التي تجمع بينهما . كذلك المفردات ، فهي إما عامية أو مما اشتركت فيه العامية مع الفصحى . ولعل من أهم حسنات مسرح اللغة الثالثة عند الحكيم أنه دلت - من ناحية - على القرابة اللغوية الشديدة بين العامية والفصحى من حيث المفردات كما نه إلى ما بينهما من خلاف بين في قواعد النظم والتركيب يحذر من خطأ الخلط بينهما من ناحية أخرى .

وفي الكلام السابق دليل قاطع على أن العربية لا تعرف ولا يمكن أن تعرف لغة ثالثة ، فهي إما فصحية أو عامية . وليس المعول عليه - حينئذ - هو ما يبدو - إملاياً - بين المفردات المشتركة من تشابه ، ولكن المعول عليه أساساً هو ما لكل منهما من نظام نحوي خاص . فالعربية إما أن تكون لغة معربة نسميها الفصحى أو لهجة غير معربة نسميها العامية . وليس ما بينهما من لغة تبدو أرقى من العامية وأقل من الفصحى إلا مستوى معيناً من مستويات العامية يشيع

على ألسنة المثقفين ورجال الدين ونحوهم من تؤثر ثقافتهم في اقتراض مفردات وتراكيب نصيحة (٢٤) . وهذه اللغة تختلف عن لغة الحكيم الثالثة ، لأنها مسموعة وممارسة في الواقع اللغوي الاجتماعي وليست من صنع فرد بعينه ، بينما كانت لغة الحكيم اصطناعاً وتصرفاً فردياً وتفصيلاً مقصوداً إليه وتجيلاً للغة معينة بجماليات لغة أخرى .

وتقودنا هذه النقطة إلى مسألة أخرى مهمة ، هي أن اللغة التي كتب بها الحكيم روايته المسرحية التاريخية والأسطورية وهي العربية الفصحى الفنية غير المقعرة ، كانت - بحق - لغة درامية من الطراز الأول . ونستطيع أن نقرأ شيئاً من مسرحية (بيجاليون) مثلاً ، لنرى هذا التناغم الفائق الذي يحرص عليه الحكيم بين إيقاع الحوار وجو المشهد الدرامي . وإذا ما قارنت حواراً في هذه المسرحية بحواره في مسرحيات اللغة الثالثة للباحث - بوضوح - أن هذه المسرحيات كانت تشكو كثيراً من اضطراب الحوار وترهله وتقدمه وعجزه عن نقل حرارة المشهد ونهض الكلام المنطوق .

لقد أشار الحكيم في (زهرة العمر) إلى أن هدفه هو أن يجعل للحوار قيمة أدبية ، نجه ليقراً على أنه أدب وفكر . ولعمري ، فإن تجرئة (اللغة الثالثة) قد أفقدت المسرحيات التي كتبت بها كثيراً من تلك القيمة الأدبية ؛ لانشغالها باللغة أكثر من انشغالها بالأسلوب . فإذا كانت اللغة هي التي تعبر ، فإن الأسلوب هو الذي يمنح القيمة ، كما يقول ريفاتير Riffaterre (٢٥) . وهذا يقودنا إلى القول بأن الحوار المسرحي ليس من شأنه أن يتناول لغة الحياة بالتغيير ، إلا إذا كان ذلك لغاية فنية درامية كحاكاة لغة طفل أو رجل متفصح ونحو ذلك . والأحرى بالحوار الدرامي أن يفيد من جماليات العامية وأن (يقطرها) تقطيراً فنياً ، يوفر للمسرحية بناءها الدرامي .

إن لغة الحوار المسرحي - كما يقول دكتور شكري عياد - أكثر حساسية من سائر أنواع اللغة الفنية للواقع اللغوي . ومن ثم فليس في مقدور الكاتب المسرحي أن يقفز فوق هذا الواقع - وهو جزء من الواقع الاجتماعي - ليخترع لغة

(محايدة) تخلو من الإيهام المسرحى الضرورى كما تخلو من الصفة الجمالية (٢٦) .

فى ضوء كل ماسبق ، أجدنى مختلفا مع أستاذنا الدكتور عبد القادر القط الذى رأى أن اللغة الثالثة التى ابتكرها الحكيم فى (الصفقة) فيها من المرونة والسلاسة معا ما يحل مشكلة الفصحى والعامية فى المسرح (٢٧) . فليس الأمر على هذا النحو لا فى الصفقة ولا فى غيرها من مسرحيات اللغة الثالثة ؛ لفقدان الحوار فيها تجانسه النحوى واللفظى وللخروج من قراءة عامية إلى فصحية فى الجملة الواحدة على ما فصلنا . كذلك ، فليس الأمر بهذه البساطة بحيث تتصور أن تجربة اللغة الثالثة قد حلت مشكلة الفصحى والعامية فى المسرح ؛ لأنها قد تفقد الفصحى جمالها ورونتها ولا تغنى العامية بشئ فى الوقت نفسه .

إن اللغة المسرحية لغة موضوعية ؛ لأنها مرتبطة بفن موضوعى لا ذاتى ، فقد نقبل فى الشعر الغنائى - إلى حد ما - كلمات وتراكيب فصحية ، لأنه ليس موضوعياً . ومن هنا يصبح البديل أمام الكاتب المسرحى أحد أمرين : إما الفصحى أو العامية . ويتوقف اختيار أحد مستويات كل لغة من هاتين اللغتين على مستوى الشخصيات وطبيعة الموضوع .

ومهما يكن من أمر ، فقد كانت تجربة اللغة الثالثة عند الحكيم مما يعطى الباحث فرصة فريدة لدراسة لغة الأدب كما يتصورها كبار الأدباء فى العصر الحديث من ناحية ، وفرصة لعرض هذه التصورات والمحاولات فى ضوء البحث اللغوى المتخصص وما يقدمه من معايير موضوعية للغة الأدب المسرحى بالذات من ناحية أخرى .

هوامش :

(١) دكتور محمد زكى المشاوى : فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر ، دار النهضة العربية (١٩٨١)

ص ١٢٩ .

(٢) شمس النهار ، ملتزم الطبع والنشر مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز - مصر القاهرة - ط ٧ -

(١٩٨٥) ص ١٧ - ١٨ .

- (٣) يا طالع الشجرة ، مكتبة الآداب ومطبعها ، ط (١٩٨٥) ص ٢٧ .
- (٤) انظر في خصوصيات الحوار في هذه المسرحية وارتباطه بأسلوب بناتها الفني : الدكتور عز الدين اسماعيل : روح العصر : دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة ، دار الرائد العربي - بيروت - لبنان ، ط ١ (١٩٧٢) ص ٢٧٦ وما بعدها .
- (٥) يا طالع الشجرة ، ص ٤٥ - ٤٧ .
- (٦) الصفقة ، مكتبة الآداب ، (١٩٨١) ص ١٥٥ - ١٥٧ .
- (٧) الورطة ، مكتبة الآداب ، (١٩٨٥) ص ١٧١ ، ١٧٤ .
- (٨) الورطة ، ص ١٧٢ - ١٧٤ .
- (٩) الورطة ، ص ١٧٧ - ١٧٨ .
- (١٠) الطعام لكل فم ، مكتبة الآداب ، (١٩٧٦) ص ١٥٥ .
- (١١) الطعام لكل فم ص ١٥٥ .
- (١٢) الورطة ، ص ١٨٠ .
- (١٣) الطعام لكل فم ، ص ١٠٢ ، ١٠٣ .
- (١٤) الطعام لكل فم ، ص ١٠٤ .
- (١٥) الورطة ، ص ٩٥ - ٩٦ .
- (١٦) الأيدي الناعمة ، ص ١١٨ - ١١٩ .
- (١٧) الطعام لكل فم ، ص ٨٠ .
- (١٨) الطعام لكل فم ، ١١٤ .
- (١٩) وقد مس بعض النقاد هذه المسألة منذ فترة طويلة ، ومن ذلك قول الدكتور محمد مندور عن مسرحية الصفقة :
- " إن النص وإن يكن قد كتب باللغة الدارجة بين الطبقات المتعلمة ، إلا أنه مع ذلك أقرب إلى العامية منه إلى الفصحى في كثير من ألفاظه مثل (دبع الدبحة) وغيرها ، وفي تراكيبها أيضاً . فضلاً عن أنه إذا كان الإملاء يلتزم إملاء الفصحى ، فهذه ظاهرة عامة عند كتابة العامية التي لم تستقر حتى الآن على طريقة في إملائها الكتابي . فكلمة (قال) مثلاً تكتب بالقاف ، ومع ذلك تنطق عند إحساس القارئ بأن النص عامي همزة أو جيماً . وهذا ما فعله الممثلون ويستطيع أن يفعله " (مسرح توفيق الحكيم ، معهد الدراسات العربية العالية ، ١٩٦٠ ص ١٣٥) .
- (٢٠) وفي موضع آخر (الصفقة ١٥٦) يرى الحكيم أن لفته القائلة لا تجافي قواعد النص ، يقول :
- " كان لابد من تجربة ثالثة ، لإيجاد لغة صحيحة لا تجافي قواعد الفصحى " . ولمصرى ، كيف لا تكون هذه اللغة هي الفصحى ، وفي الوقت نفسه لا تجافي قواعد الفصحى ؟ .
- (٢١) دكتور السعيد محمد بدوي : مستويات اللغة العربية المعاصرة في مصر ، دار المعارف ، ١٩٧٣ ، ص ٧٦ .
- (٢٢) الورطة ، ص ١٧٣ .
- (٢٣) الورطة ، ص ٨٠ .

(٢٤) انظر في تفصيل ذلك : مستويات العربية المعاصرة في مصر ، ص ٨٩ وما بعدها .

M. , Riffaterre , Essais de Stylistique Structural , Flammarion , Paris (٢٥)
, (1977) P. 31 .

(٢٦) دكتور شكرى عياد : الرؤيا المقيدة ، دراسات في التفسير الحضارى للأدب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (١٩٧٨) ص ٤٨ .

(٢٧) دكتور عبد القادر القط : في الأدب العربى الحديث ، مكتبة الشباب ، ط ١ ١٩٧٨ ، ص ٣٢٤ .

وبعيداً عن اللغة الثالثة نرى للدكتور القط رأياً آخر في لغة المسرحية يتفق فيه مع كثير من النقاد والكتاب ، يتجلى في قوله :

" والحق أن مشكلة الفصحى والعامية قد حللتها التجربة المسرحية بنفسها دون حاجة إلى تقنين ، وأصبح من المتعارف عليه أن هناك بعض موضوعات تصلح لها اللغة العربية كالموضوعات التاريخية والذهنية والترجمات .

أما الموضوعات المعاصرة من الحياة ، فإن اللغة العامية أقدر بلاشك على معالجتها ؛ لأنها تلائم طبيعة الشخصيات وتعكس واقع الحياة ولا تخلق مفارقة بين الشخصية المعاصرة واللغة التي تتحدث بها على المسرح . وهى إلى هذا أداة طيبة فى يد الكاتب فى هذا المجال ؛ لارتباطها بمثل تلك الموضوعات فى الحياة وقدرتها على التعبير المسرحى بما يستلزم أحيانا من إيجاز أو سرعة أو إيهام " (قضايا ومواقف ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧١ ، ص ٢٢٥) .

والحق أن العامية فى الموضوعات المعاصرة ليست أقدر من الفصحى وإنما هى أنسب منها ، فالفصحى قادرة هى الأخرى على التعبير عن الموضوعات المعاصرة . ولكنها تحتاج من الكاتب وعياً شديداً باختيار المستوى أو المستويات المطلوبة منها والمناسبة للموضوع والشخصيات والتي لا تفلو عن (الإيهام المسرحى) .

وسلم دكتور محمد غنيمى هلال يتحضر نقل خصائص بعض المهارات بترجمتها من العامية إلى الفصحى . ولكنه يرى أنه لا يمكن أن يتخذ هذا تعلقاً لترجيح العامية على الفصحى مبدءاً من المبادئ فى الكوميديا الخفيفة أو المترجمة .

(فى النقد المسرحى ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٥ ، ص ٨٠) .

اللغة والبناء الدرامى فى مسرحية "رطل اللحم"

تشكو الحركة الأدبية المعاصرة من افتقار حقل الإبداع المسرحى إلى من يجدد تربيته ويخصبه بأعمال درامية جديدة : أسلوبا وتكتيكا ورؤيا ، بعد رحيل جيل الرواد أو انقطاع أكثره الباقى عن الكتابة . وقد حيرت هذه الشكوى بعض الباحثين المتابعين إلى القول بأن العصر الأدبى الذى نعيشه هو عصر أجناس أدبية أخرى فاقت المسرح كالرواية والشعر .

ولعل من أهم العوامل التى تعوق حركة التأليف المسرحى الجاد والتى تحبس النصوص المسرحية الجديدة فى قوالب نمطية ، هذه العزلة التى تباعد بين قنوات الحركة المسرحية القومية والحركات الأجنبية المعاصرة ، فهذه العزلة - كما يقول مؤلف العمل الذى بين أيدينا - قد " أثرت - بالسلب - فى النصوص المحلية المؤلفة فى تلك السنوات القليلة الماضية . فهى ليست محدودة القيمة الفنية فحسب ، وإنما هى أيضا محرومة من لمسات التجديد والاستنارة التى يمكن أن يحدثها الاحتكاك التقنى والفكرى بالنصوص الغربية المعاصرة " (١) .

فى هذا السياق ، يصبح ميلا نص درامى جديد : فكرا وأسلوبا ، مما ينبغى تسجيله والاحتفاء به والتنويه إليه . ونبادر الآن إلى القول بأن (رطل اللحم) للناقد والكاتب المسرحى المعروف الدكتور إبراهيم حمادة من النصوص الأدبية المسرحية الجديدة التى بلغت من النضوج الجمالى ما يحق لحركة المسرح العربى فى أواخر الثمانينات أن تزدهى بها .

(أولا) عرض النص

جعل الكاتب مسرحيته من فصلين وما أسماه بالفصل الناقص . وقد اعتمد فى بناء الفصل الأول اعتمادا أساسيا على أجزاء متفرقة من مسرحية (تاجر الهندوقية

(The Merchant of Venice) التى نظمها الشاعر الإنجليزى العظيم وليام شكسبير فى أواخر القرن السادس عشر الميلادى . ويحتوى هذا الفصل على مشهدين كبيرين ، كما جاء بمشهديه تحت عنوان (شيلوك دائننا مدينا - أو الرجل الذى خلق هتلر) .

وتحكى قصة المسرحية حكاية اليهودى المرابى (شيلوك) الذى يديس (أنطونيو) أحد تجار البندقية ببلغ ثلاثة آلاف دينار ، كان (أنطونيو) قد اقترضه - لمدة ثلاثة أشهر - من أجل صديقه النبىء (باسانيو) الذى يود الزواج من محبوبته (بورشيا) . ولما كان الضامن (أنطونيو) معروفاً بين تجار البندقية وعند (شيلوك) بالذات بثروته وممتلكاته وسفته التجارية التى تملأ البحار ، فقد أقرضه (شيلوك) المبلغ المطلوب شريطة أن يحق له أن يقتطع بنفسه رطلاً من اللحم من حول قلب (أنطونيو) إذا تأخر عن سداد الدين فى الموعد المضروب . ويصر (شيلوك) على هذا الشرط ، وهو يخفى رغبة دفينية فى القضاء على (أنطونيو) ، ويزعم له أنه لم يشترط هذا الشرط إلا على سبيل التفكه والدعابة البريئة . وقد كانت دواعى حقد (شيلوك) ، (أنطونيو) أنه مسيحي كافر ، وأنه يقرض الآخرين المال لا ربا ، فيتخفص سعر الفائدة فى البلاد

ولما كان (أنطونيو) على يقين من قدرته على سداد الدين ، بل من سداده قبل الموعد المحدد ، فإنه يقبل هذا الشرط العجيب . وبما حمّله على قبول هذا الشرط ظنه أن اليهودى ربما يغدو يوماً مسيحياً عطوفاً ، كما يحمله على ذلك دافع قوى آخر هو رغبته الصادقة فى أن يظفر (باسانيو) بالزواج من محبوبته الجميلة (بورشيا) . ولم يكن (باسانيو) - وبالرغم من حاجته إلى المال - أنانياً ، فقد أخذ يحذر صديقه المخلص من شطط هذا المرابى فى تنفيذ شرطه ، إذا لم يتم السداد .

ويشيع فى المدينة أبين مراكب (أنطونيو) قد غرقت كلها فى البحار (وهنا أول خيسوط العقدة) ولم يبق له منها شئ . ويبتهج (شيلوك) لهذا النبأ

بالطبع ، ويشاركه صديقه اليهودى اللثيم (طوبال) بهجته . ويصرّ (شيلوك) على اقتطاع رطل اللحم شفاء للغليل .

وفى المشهد الثانى من هذا الفصل (مشهد المحاكمة) يزداد عناد (شيلوك) وإصراره على تنفيذ شرطه ، فقد فات مدعد السداد . ويبدى (باسانيو) استعداده للتصرف فى الدين وسداده أضعافا إنقاذا لصديقه الوفى . ولكن (شيلوك) يؤثر اقتطاع رطل من لحم (أنطونيو) على عشرين ضعفا للمبلغ الذى أقرضه إياه . وهنا يفتضح أمر (شيلوك) ومراميه الدفينة . وتحتال (بورشيا) للأمر ، فتبدو فى مشهد المحاكمة فى زى محام ، ويطول الجدل وتشتد المساومة بينهما وبين (شيلوك) الذى ييشق بنص العقد المبرم بينه وبين مدينه . ويسترحمه الدوق دون جدوى . ولكن (بورشيا) تفتتح - فى مرافعتها الطريفة ومساوماتها الماهرة - ثغرة فى نص العقد ، فتقابل العنف بالدهاء : فتطلب إلى (شيلوك) - بنص قانون البندقية الذى يريد الاحتكام إليه - أن يستحضر على نفقته جراحا ، حتى يوقف ما ينزف من دماء عند اقتطاع رطل اللحم المطلوب ، كى لا تتعرض حياة خصمه للخطر . فالوثيقة لا تمنعه حقا فى استنزاف قطرة واحدة من دم خصمه ، وإلا قضى قانون البندقية بمصادرة أملاكه كلها ، وهنا يظهر (طوبال) فى هيئة الصديق الناصح ، فيطلب إلى (شيلوك) التراجع عن عناده . ولا يرى (شيلوك) أمامه إلا أن يطلب تسعة أمثال المبلغ . وترفض (بورشيا) ذلك ، فالعدالة تقضى بألا ينال شيئا غير ما اشترطه بنفسه من جزاء . وتطلب هى إليه أن يهّم اقتطاع رطل اللحم بلا إراقة دم لاحق له فيه ، بل شريطة أن يكون رطلا واحدا بالضبط ، لا زيادة عليه ولا نقصان منه ، والا صودرت أمواله لصالح البلدة .

هكذا تتعقد المسألة ويخيب أمل (شيلوك) فى الخلاص من (أنطونيو) ، ولا يجد له حيلة إلا أن يطلب أصل الدين فحسب ، وترفض (بورشيا) ، لأن (شيلوك) قد رفض ذلك علانية أمام المحكمة عدة مرات . ويضطر (شيلوك) - وقبله مفعم بالحسرة والغل - إلى التنازل عن المبلغ . ولكنه يقاها بأن الحكم لم ينته بعد ، وأن تنازله لا يكفى ؛ ذلك أن قانون البندقية يقضى لكل مواطن تعبر

ضده محاولة اغتيال من قبل أجنبي ، بأن يحصل على نصف ممتلكاته وأن تحصل الحكومة على النصف الآخر . ولما كان (شيلوك) واقعا تحت طائلة هذا القانون ، فليس أمامه إلا أن يلتمس رحمة الدوق الذى خول له قانون البندقية التصرف فى حياته نتيجة مخادعته . ويأمر الحضور بشنق (شيلوك) خلاصا منه ، بيد أن (أنطونيو) - يوازع من نبلة وخلقه - يضرع إلى سمو الدوق راجيا نبالته أن يدع لليهودى نصف أمواله وممتلكاته ، أما النصف الآخر الذى هو من نصيبه ، فقد وعد بتسليمه كاملا - بعد وفاة اليهودى - إلى (لورنزو) الذى هرب مسع (جيسىكا) ابنة هذا اليهودى وتزوجها .

ويذعن الجميع لمطلب (أنطونيو) ، ويشعر (شيلوك) بذنبه ، وبأنه يتعذب بكرم خلق (أنطونيو) وهيئة المحكمة .

ولما كانت (بورشيا) قد احتالت للأمر خفية ، وبدت فى هيئة محام دون أن يعلم (أنطونيو) و(باسانيو) ، فإنها تكشف عن شخصيتها الحقيقية سعيدة بنجاة (أنطونيو) والعيش مع (باسانيو) ، ففى ذلك كل الهناء والأمل .

ويختتم الكاتب هذا المشهد والفصل كله بصوت المنادى يعلن مفاجأة سارة مذهشة ؛ فقد وصلت سفن (أنطونيو) سالمة وعليها بضائعه لم تصب بسوء ولم يفرق منها شئ .

أما الفصل الثانى ، وقد جعله الكاتب تحت عنوان (شيلو داتنا مدينا - أو عندما يسكر النبى دانيال) ، ففيه يتغير الزمان والمكان ، كما تتغير هيئات الشخصيات ولكن لا تتغير جواهرها . فمصرح الأحداث - كما يشير المؤلف - يقع فى أرض عربية محتلة ، ويعنى بها فلسطين حيث نفر قليل من اليهود الأوروبيين الوافدين حديثا ، انفصلوا مؤقتا عن كتيبتهم كى يمارسوا بطولاتهم الخاصة .

أما زمن الأحداث ، فيمكن - كما يشير المؤلف أيضا - أن نتصوره يوما من أواخر شهر يونيه (حزيران) عام ١٩٤٩

ويريد المؤلف بذلك أن يؤكد فكرة جوهرية ، هى أن شهوة اقتطاع (رطل اللحم) مازالت باقية فى آل (شيلوك) الجدد ، مهما تجددت الأزمنة ، وتغيرت الأمكنة ، وابتخلفت ظواهر الشخصيات . فـ (شيلوك) فى الفصل الأول هو نفسه الضابط الدموى (دانيال) فى الفصل الثانى . وكذلك شخص الضحية ، فـ (أنطونيو) هو نفسه (مسعود) الشاب العربى الذى شوهت الحرب وجهه . و (باسانيو) هو نفسه (عبد الحميد) الشائر على الظلم والانتهازية . و (جيسيكا) ابنة (شيلوك) الهاربة بأمواله ، هى نفسها (روث) المتردة على بطش أبيها (دانيال) السفاح .. وهكذا .

ويبدو الخيط المضمونى - لا الموضوعى - الذى ربط هذين الفصلين فى ضوء شهوة الانتقام عند كل من (شيلوك) فى الفصل الأول وأحد أحفاده الضابط (دانيال) فى الفصل الثانى . فلدى (دانيال) شراهة إلى القتل والدم . ويعرض الكاتب هذه الفكرة بحكاية بسيطة ، فقد عثر (إيزاك) - وهو صول إسرائيلى خبيث محب للخمر - على وثيقة سرية مع فدائى عرسى ، ويعتقد (دانيال) أن الوثيقة تحوى شيئا خطيرا . وهو لا يعرف من العربية شيئا يسعفه بحل شفرة هذه الوثيقة . ولا يجد بين الجنود الإسرائيليين من يقدر على ذلك ، فهم غريباء جاءوا - أو جنى بهم - من كل مكان ، ويتحرق دانيال لمعرفة ما تحويه الوثيقة ، وهو لا يثق بمن فى أسره من العرب ، ولكنه يضطر إلى ذلك . فيستحضر له جنديه الوغد (زاجورتسكى) أحد الأسرى المحتجزين ليفض له أسرار الوثيقة ، وكان رجلا عربيا مسنا لا يعرف القراءة ، ولا يصدق (دانيال) ذلك ، فيحاوره ويداوره ويهدده بالقتل ، ثم يفعل فعلته ، ويطلق عليه الرصاص . ويأتونه بشاب آخر هو (مسعود) ، فيلقى مصير الشيخ . وهكذا يسلك (دانيال) مع كل من أتوا بهم إليه ، ولا يهتدى إلى فعوى الوثيقة .

وتقتحم (روث) ابنة (دانيال) المكان ، لتخبره قرار رحيلها عن إسرائيل . وهى تبدو متعاطفة مع العرب ، مدافعة عن الحق وعن الانسان المستضعف أينما كان . ويعجز أبوها عن أن يثنيها عما انتوت . فتوغر - بذلك - صدره ، فيوجه إليها تهمة عداء السامية . بل يشتط فى قوته ، فيأمر جنديه (زاجورتسكى)

بقتلها ، وقد زينت له نفسه أن ينشر على العالم نبأ قتلها على أنها ضحية
لهمجية العرب .

ويريد المؤلف أن يفضح تعصب (دانيال) لجنسه ولدمه اليهودى ، فيجعله
يكشف عن سر (روث) ؛ فهي ليست - فى الواقع - ابنته ، فقد تزوج أمها
بعد وفاة أبيها فى الحرب العالمية الثانية ، واعتنقت الزوجة وابنتها الديانة
اليهودية ، ولكن الدم المسيحى - فيما يكشف (دانيال) عن كراهيته السوداء
للأديان الأخرى - يجرى فى شرايينها !

وستمر إلحاح (دانيال) على السؤال عن مضمون الوثيقة السرية ، وتستمر
اللعبة الدموية ، فيسوق إليه جنوده ثلاثة أشخاص واحدا بعد الآخر ، هم الصبى
(غسان) الذى يقرأ ما فى الوثيقة هاتفا . ولايى (دانيال) أنه يقرأ ما فى
الوثيقة حقا ، فيقتله ؛ لأن ماسمعه منه هتاف بحياة فلسطين وسقوط إسرائيل .

أما الشخصية الثانية ، فهي (أمينة) التى لاتعرف القراءة وزوجها (عبد
الحميد) الذى يرفض قراءة الوثيقة فى تحدّ وشجاعة . ولكنه يستجيب لذلك
شريطة أن يطلق (دانيال) سراح زوجته . ويوصى (دانيال) جنوده بالزوجة
بعد رحيلها شرا ، فيقتلونها ، كما يقتل الزوج ؛ لأنه صرح بفحوى الوثيقة .

ولايزال (دانيال) يتحرق لقراءة الوثيقة اللغز ، حتى يؤتى له بترجم
المخابرات (كوهين) ، فيفاجئه وجنوده الحمقى بأن الوثيقة لاتحمل أى معنى
سرى ، بل هى عبارات هتافية مكررة : " فلتحى فلسطين ، ولتسقط إسرائيل " !!

وقد لجأ الكاتب إلى حيلة فنية جديدة ، حيث جعل الصول (زاجورتسكى)
يدعو الجميع لنفض الجدل فيما فاجأهم به (كوهين) ، والانبطاح أرضا ، إثر
توالى أصوات الانفجارات . ويسود ظلام دامس مخلوط بموسيقى حزينة ، يعدل
خلاله المنظر ، ثم ترفع ستارة الفصل الثالث دون استراحة .
هكذا يتضح أن الكاتب قد كسر قاعدة عتيقة من قواعد المسرح الكلاسيكى ،

وهى وحدة المكان والحدث والشخصيات (التى تتطور عادة من فصل إلى آخر) ،
ليبنى عمله - بفصليه السابقين - على أساس (وحدة الفكرة) ، وإن تعددت
وجوها ، ولذلك يبدو عمله وكأنه مسرحيتان فى مسرحية واحدة .

وإذا كان (شيلوك) قد بدا فى الفصل الأول دائنا مدينا ، وفى الفصل الثانى
(فى صورة دانيال) دائنا دائنا ، فقد جاء عنوان الفصل الثالث متسائلا :
" مدين أم دائن ؟ " . ويعنى ذلك أن ختام الرواية معقود بإرادتنا : أن نكون
مدينين ؛ فتنقطع من أجسامنا أربال من اللحم وقمارس ضدنا اللعبة الدموية ، أو
أن نكون دائنين ، فتملوا أيدينا وتحفظ كرامتنا . وهذا هو محور البنية
الأيدولوجية للنص .

إنه - إذا - صراع القوة والضعف ، صراع المستضعف (بكسر العين)
والمستضعف (بفتحها) ، فأى الطرفين تختار ؟

من هنا يرشد الكاتب مخرج المسرحية إلى أن يجعل لقعة الضوء تتحول
تدريجيا بمصاحبة الموسيقى إلى علامة استفهام ضخمة . تنعكس على ثلث الستارة
الأخير ، بينما يبدو على الثلث الأول رسم (لشيلوك) الذليل ، والثلث الثانى
صورة لـ (دانيال) الدموى ، تذكرة وتوجيها لاختيار المصير !

ولعل انتفاضة الحجارة هى البشارة التى يمكننا أن نجعلها أول خيوط الفصل
الثالث الناقص . وكان طريقا أن يلمح الدكتور حمادة إلى هذه الفكرة على ظهر
غلاف المسرحية ، من خلال قصيدته الدرامية (نشيد الحجارة) ، والتى جعلها
- كما ذكر هو نفسه - (من الفصل الثالث) . وجعل بعض مقاطعها تأكيدا
للبنية الأيدولوجية الكلية فى المسرحية وتلخيصا لأفكارها الجزئية :

" إن فجر الضعفاء ،

لبعيد "

" إن فجر الثائرين ،

بقريب " ،
" إنما العاجز من لا يستبد " .

(ثانياً) تحليل النص ١ - رطل اللحم وتوظيف النص الشكسبيرى

لاشك أن أول ما يستوقفنا فى هذه المسرحية هو توظيف النص الشكسبيرى فى عرض صورة الماضى الذى يمثل البنية التاريخية للماضى الأليم ، فقد كانت شرور اليهود مألوفة لجمهور شكسبير . وإذا كان هذا التوظيف قد جاء من نص مسرحى عالمى ، فإنه نوع من حوار الثقافات الذى يصور وحدة فكرية واحدة ، مهما اختلفت الأجناس والمصائر ، ومهما اختلفت الأزمنة والأمكنة . إن توظيف النص الشكسبيرى - وهو هنا بمثابة الشاهد التاريخى - أتاح فرصة لعرض صورة اليهود من منظور آخر غير عربى . وإذا كان صوت القانون والعدالة لم يغب فى (تاجر البندقية) أو الفصل الأول من (رطل اللحم) إذا اقتضت رغبة (شيلوك) الدمية فى اقتطاع رطل اللحم من جذورها ، فإننا نفتقد العدالة والقانون فى الفصل الثانى من مسرحيتنا . ومن هنا كان عنوان الفصل الأول منها (شيلوك داتنا مدينا) ، بينما جاء الفصل الثانى - كما ذكرنا - تحت عنوان (شيلوك داتنا داتنا .. أو عندما يسكر النبى دانيال) . وسكر النبى (دانيال) رمز لقيبة العدالة والقانون .

وإذا كان الدكتور حمادة قد بنى فصله الأول على ترجمة أجزاء متفرقة منتقاة من نص شكسبير ، فقد اقتضته الضرورة الفنية أن يترجم تلك الأجزاء ويربطها ببعضها فى إطار متوحد من الزمان والمكان والموضوع ، حتى يمكنها أن تكون وحدة عضوية ذات تأثير واحد (٢) . ومن هنا كان صنيع الدكتور حمادة أقرب إلى باب إعادة البناء reconstruction للمتن الشكسبيرى . وهو يختلف عن الاقتباس فى أن المقتبس يلتزم عادة بالجانب اللفظى من الأجزاء المقتبسة التزاماً حرفياً ، بينما تصرف الكاتب هنا كثيراً فيما انتقاه من النص الأصلى بالإضافة والتعديل فى الصياغة الشكلية واللفوية . وأضرب الآن أمثلة على ذلك : -

(أ) تتعرض بعض المشاهد فى (تاجر البندقية) للاختزال فى (رطل اللحم) . وتختلف درجة الاختزال تبعاً لما يقدمه للموضوع من خيوط جديدة . ومثال ذلك ما فعله الدكتور حمادة بالمشهد الأول من الفصل الأول من (تاجر البندقية) ، فقد حذف حذفاً كاملاً حواراً جرى بين (أنطونيو) وصديقه (ساليريو) و (سولانيو) حول خوف (أنطونيو) وقلقه على سفنه . وعنى الدكتور حمادة من هذا المشهد بما يقدم الخيط الأول لأحداث المسرحية ؛ إذ يطلب (باسانيو) من صديقه (أنطونيو) مبلغاً من المال ، يكفيه للزواج من فتاة (بالمونت) الجميلة (بورشيا) .

(ب) بل قد يحذف أحد المشاهد برمته ؛ كالمشهد الثانى من (تاجر البندقية) ، وهو حوار بين (بورشيا) ووصيفتها (نيرسا) . وذلك لضرورة فنية اقتضتها الحبكة المسرحية فى (رطل اللحم) ، كما اقتضتها وحدة الموضوع .

(ج) أما تنظيم المشاهد وترتيبها بين العاملين ، فليس منتظماً ، فالمشهد الأول من (رطل اللحم) مثلاً ، هو المشهد الثالث والأخير من الفصل الأول فى (تاجر البندقية) .

(د) ومن صور الاختزال دفعاً للإطالة وإن كان المختزل ذا قيمة درامية وتشويقية كبرى ، ما نجده فيما يفعله الدكتور حمادة بالمشهد الثانى من الفصل الثانى من (تاجر البندقية) ؛ فهو بين (لونسلو) خادم (شيلوك) وأبيه (جويو) الشيخ . وقد خفى عن (جويو) أن ذلك ولده ، فهو يدخل إلى المسرح سائلاً عن ولده ، ولم يكن قد رآه من زمن ، ويدور بينهما حوار قوانه المفارقة الساخرة ، يبدو فيه (لونسلو) مهرجاً ظريفاً ، وقد عزم أن يولى الأدبار ويترك خدمة اليهودى .

أما فى (رطل اللحم) ، فقد حذف الكاتب مفارقة جهل أحدهما بالآخر ، واكتفى بمضمون الحوار بينهما عن رغبة (لونسلو) فى الهرب .
(هـ) ومن صور التعديلات والمغايرات كذلك أن مؤلف (رطل اللحم) كثيراً ما

يزيد على النص الشكسبيرى عبارات وجملا ليست فيه ، ولا سيما العبارات التى تظهر (أنطونيو) فى صورة إنسانية مثلى ، صورة من يسعد بالتضحية فى سبيل صديقه ، أو عبارات أخرى على النقيض من ذلك وهى التى تدل على حيث (شيلوك) وقسوته وحقده على أنداده .

ولنمثل للتعديل : بالحذف والزيادة ، بالقطعة الحوارية التالية بين (باسانيو) و (شيلوك) (ونحن نعتمد فى هذه المقارنه على أحدث ترجمات " تاجر البندقية " إلى العربية وأدقها فى نظرى . وهى ترجمة شعرية بديعة للدكتور محمد عنانى) :
تاجر البندقية (ص ٦٤) :

باسانيو :

(صائحا بحدّة) هل تسمعنى يا شيلوك ؟

شيلوك :

كنت أراجع بعض حساباتى .. وإذا صدقت ذاكرتى

لا أعتقد بأن لدى المبلغ كله ..

لا .. ليس ثلاثة آلاف .. لكن لاتقلق !

فسأحصل من (توبال) عليه .. فهو العبرانى الموسر

كم عدد شهور القرض ؟

(يلتفت إلى أنطونيو لأول مرة)

فلتهنأ بالصحة يا (أنطونيو)

كنا فى ذكرك من لحظة !

رطل اللحم (ص ٣٨) :

باسانيو :

(داخلا مع أنطونيو) ماذا تقول لنفسك يا شيلوك ؟

شيلوك :

لاشئ .. أحصى مالى من مال فى الوقت الحاضر . وأعتقد أنى قادر

على تقديم الثلاثة آلاف دينار (يشير أنطونيو محييا ، فينافقه

شيلوك) . أهلا .. أهلا .. طاب وقتك ياسيدى أنطونيو .. يا عظيم
.. لقد كنا نتكلم عنك .. وكنت أعبر للسيد باسانيو عن حبي
الزائد لك .

ويعيد عن الاختلافات الأسلوبية المتوقعة بين الترجمتين (مثل : ماذا تقول
لنفسك .. الخ ، فى مقابل : أسمعنى ؟) وعن الفروق الجمالية بين ترجمة نثرية
وأخرى شعرية ، أو بين ترجمة فنية بالمعنى وترجمة لغوية باللفظ والمعنى ، فإن
الذى يعنينا هنا هو إبراز الزيادات الدالة التى أضفاها الدكتور حمادة على نص
شكسبير ، ليفضح ما فى شخصية (شيلوك) من دهاء واحتيال (وراجع
العبارات الأخيرة من كلام شيلوك فى رطل اللحم والتى خلا منها نص
شكسبير) .

وأود الآن أن أشير إلى مسألة مهمة ، وهى أن الدكتور حمادة قد حذف من
النص الشكسبيرى أشياء كان يمكنه أن يستبقها فى نصه ويفيد منها فى مغزى
المسرحية ؛ فقد كان يمكنه - مثلا - أن يستبقى مقولة الدوق ، لأنها تخدم مغزى
المسرحية وفكرتها الجوهرية . يقول الدوق (فى ترجمة دكتور
عنانى ص ١٥٩) :

الدوق :

إنى يا (أنطونيو) آسف لك !

فالخصم أمامك ذو قلب كالصخر

لا يعرف معنى الإنسانية والشفقة

خاو منها خال حتى من ذرة رحمة !

بينما يكتبنى الدكتور حمادة من هذا الكلام بقول الدوق (فى نصه ص ٦٦) :

الدوق : وأنا آسف لما أصابك أيها التاجر النبيل .. إنك تواجه خصما قد قد

قلبة من الصخر .

٢ - بنية النص وطبيعة الحبكة

ويدعوننا بناء الكاتب مسرحيته على النحو الذى عرضناه آنفا إلى تحديد نمط الحبكة ، ونحن نغفل إلى اعتبارها حبكة بسيطة فى كلا الفصلين ، لا حبكة مزدوجة . وإن كانت فى الفصل الأول أميل إلى ما أسماه دكتور محمد عثمانى بـ (الحبكة المضفرة) (٣) . فليس فى كلا الفصلين إلا حدث رئيسى واحد ، وما كان من أحداث جزئية فهى متفرقة عن الحدث الرئيسى ، وليست موازية له . فإذا كان الفصل الأول يبدو ظاهريا متضمنا لحدثين هما خطبة (بورشيا) وسداد دين (أنطونيو) ، فالواقع أن الحدث الأول لا ينفصل عن الحدث الثانى ، بل أنه هو الذى يؤدى إليه ؛ ذلك أن (باسانيو) - بإقتراض المال للزواج من (بورشيا) - قد أوقع (أنطونيو) فى شرك (شيلوك) . فكلما الحدثين مضفر فى حبكة واحدة من الداخل ، وهما ينتهيان معا إلى نقطة واحدة هى التى بدأت بها المسرحية ، أى رغبة (باسانيو) فى الزواج من (بورشيا) (٤) .

أما الفصل الثانى ، فالحبكة فيه بسيطة ، وأدنى من أن تكون مضفرة ، وليس رحيل (روث) وتمرداها على أحلام أبيها الشيطان إلا رد فعل سلبي لممارساته الوحشية ضد العرب . وكنت أود (تضفير) الحبكة أو تعقيدها فى هذا الفصل الثانى ليكون تصعيدا دراميا عميقا لمضمون الفصل الأول :

٣ - استراتيجة التشخيص

لاشك أن عملية خلق الشخصيات الدرامية عملية إبداعية معقدة ؛ فهى تحتاج إلى مهبة وخبرة وثقافة واسعة ووعى دقيق بخفايا الشخصية وما يمكن أن تسلكه أو يصدر عنها فى كل حال ، وإذا كان الفن المسرحى تركز حول الصراع Center- ing upon Conflict ، فإن النص المسرحى لا يجدى معه التشخيص من الخارج ، بل لابد أن يكتشف الكاتب أبعاد الشخصية المختلفة . فالعقدة مرتبطة بالشخصيات ومتعلقة بها ، ولا ينبغى أن يعلق الكاتب شخصياته فى عقده . ولم تغب هذه الأمور عن بنية (رطل اللحم) ؛ فتطوّر الأحداث إلى العقدة يصنعها

سلوك الشخصيات وتصرفاتها تجاه بعضها البعض . ويأخذ ذلك هنا صورة أساسية هي صورة الشد والجذب بين الشخصيات المحورية الثلاث : شيلوك فى ناحية ، وأنطونيو وباسانيو فى ناحية أخرى (فى الفصل الأول) ، ودانيال ومساعدته زاجورتسكى فى ناحية وعبد الحميد زوج أمينة ورفاقه فى ناحية أخرى (فى الفصل الثانى) .

هذا الشد والجذب : فعلا وقولا ، أو بلغة الدراما الصراع ، هو الذى يحرك الأحداث ويحدد علاقاتها فيما بينها . ويرتبط هذا الصراع بأهم مقولات استراتيجية التشخيص الدرامى ، وهى (مقولة التغيير) ، بمعنى تغير الشخصية وتطورها مع الأحداث ، حتى وإن بدا ذلك من الشخصية تطورا مفتعلا ، فهو دال على سلوكها كذلك . وهو مانجده هنا فى مهادنات (دانيال) تارة وتهديداته تارة أخرى ، كما نجده فى بشاشة (شيلوك) للانتقام صراحة تارة ، وإخفاء حقه الأسود على غير بنى جنسه تارة أخرى .

وللشخصية أبعاد ثلاثة هي : البعد الفسيولوجى ، والبعد السوسولوجى ، والبعد السيكلوجى . ولعل أهم هذه الأبعاد التى اركز عليها الدكتور حمادة فى رسم شخصياته هو البعد السيكلوجى الذى يعرئ الشخصية من الداخل ، وإن كان ذلك فى الفصل الأول ، لاسيما مع (شيلوك) ، أظهر منه فى الفصل الثانى . وقد أفرز ذلك - مع (شيلوك) مثلا - وفرة من المفردات التى تدور حول الحقول الدلالية الفرعية للأنفعالات والأحاسيس والمشاعر والدوافع والسمات الشخصية . وكثيرا ما كان يدع الكاتب (شيلوك) ليحدث نفسه . وهو شكل من أشكال التشخيص الثانوى ، هو التشخيص بالمونولوج . ولهذا الشكل استراتيجية عمد إليها الكاتب عمدا ، فالتشخيص بالمونولوج يفصح عن دخيلة نفس الشخصية وكأنها تعرى نفسها دون تدخل الكاتب ، وتكشف عن مشاعرها الباطنية وسلوكياتها ومكنوناتها تجاه الآخرين . وكثيرا ما كانت حوارات (شيلوك) الداخلية مدارها شعوره نحو (أنطونيو) : رمز ديانة أخرى وشعب آخر ، لايتوانى (شيلوك) اللعين أن يكيد لهما فى السر والعلن !

٤ - اللغة والشخصية

لاشك أن عنصر اللغة الفنية من أهم العناصر الدرامية المكونة للمسرح ، بل ربما كان أهمها ؛ إذ يتم توظيف النص الأدبي المسرحى باعتباره البنية الثابتة أو البنية العميقة deep Structure للعرض .

والتشخيص بالكلام ، أى كلام الشخصية وصوتها وطريقة أدائها وذكائها أو بلادتها من كلاتها ، ووصف مشاعرها ، هو أهم عناصر استراتيجية التشخيص الثانوى . ولو أضفنا إلى ذلك العنصر لغة الحوار الداخلى Monologue لرأينا أن عملية إنتاج نص (رطل اللحم) قد اعتمدت على عناصر التشخيص الثانوى أكثر من اعتمادها على عناصره الأساسية المألوفة ، كالتشخيص بالفعل والتشخيص بالفكر . ونحتز هنا بالقول بأن التشخيص بالفعل كان أكثر وضوحا مع بعض شخصيات الفصل الثانى ، لاسيما (دانيال) ومساعديه . وإذا عددنا ما وقر فى ذهن (دانيال) وجنوده نحو الفدائيين والعرب الفلسطينيين ، لاسيما نظرهم إلى الحياة والوطن ، وما وقر فى ذهنه - جهلا - عن تصفيتهم بالبطش والإذلال ، إذا عددنا ذلك نوعا من التشخيص بالفكر ، كان نص (رطل اللحم) قسمة بين عناصر التشخيص الثانوى فى الفصل الأول وعناصر التشخيص الرئيسى فى الفصل الثانى . ويصبح من المتوقع - بناء على النتيجة التى انتهت إليها هذان الفصلان - أن تكون عناصر التشخيص الرئيسى بالفعل والفكر معاً هى المهيمنة فى الفصل الثالث الناقص .

ونود الآن أن نعود إلى وسيلة التشخيص بكلام الشخصية . وهى - فى نظرى - أهم وسائل التشخيص وأقواها إثراء للبنية الدرامية فى هذا النص .

وإذا كان الصراع فى الفصل الأول قد بدا فى جوهره فى صورة معنوية ، أى فى صورة كشف سلسلة من الحالات النفسية والسلوكية مسئولة عن الفعل أو صادرة عنه ، فقد جمع الفصل الثانى - إلى جانب الصورة المعنوية - صورة أخرى مادية ، ونعنى بها فعل القتل والتعذيب .

وإذا كان الفعل فى الفصل الأول أقرب إلى الفصل الذاتى ، باعتباره فى أساسه

وصفا لسلوك (شيلوك) المعنوى تجاه الآخرين وسلوك الآخرين - بالتالى - تجاهه . فإن الفعل فى الفصل الثانى أقرب إلى الفعل الموضوعى ، باعتباره - فى أساسه - ممارسات بدنية من قبل (دانيال) وجنوده ضد الآخرين .

من هنا كان حوار الشخصيات فى الفصل الأول أميل نسبيا إلى معنى الفعل ، بينما كان أميل إلى الفعل الموضوعى فى الفصل الثانى . وهذا كله يبرر شاعرية الحوار وتكثيفه فى الفصل الأول ، ومباشرة ووضوحه الشديد فى الفصل الثانى .

ولو تأملنا النص الذى بين أيدينا ، لرأينا أن مهارة الكاتب فى استنطاق شخصياته لم تكن وقفا على الشخصيات المحورية التى تصنع العقدة وتجسد الصراع ؛ فقد حظيت شخصيات ثانوية - بالمعيار السابق - بعناية فائقة من الكاتب . ومثال ذلك شخصية (لونسو) - خادم (شيلوك) - ووالده (جوبو) . فقد بدا (لونسو) فى صورة مهرج المسرحية ، فخلق جوا مرحا ، يجدد نشاط المشاهد أو القارئ من ناحية ، ويتيح - من ناحية أخرى - فرصة عرض شخصية (شيلوك) التى يزدريها ، فيكثر السخرية بها والتهكم عليها ويكيل لها اللعنات والشتائم . يقول (لونسو) إلى أبيه (جوبو) الذى هم بإهداء (شيلوك) هدية :

" قدم له جبل المشتقة بدلا من الهدية .. وقدم له طاعونا وكساحا وسلا رثويا .. لقد أمانتى جوعا وإهانة ابن العقرية هذا ، حتى ليتمكنك أن تعد ضلوعى بأصابعك " (٥) .

ويبدو أن السيد (جوبو) العجوز كان خفيف الظل كذلك ، بل ربما كانت خفة ظل (لونسو) امتدادا لخفة ظل والده . يرد (جوبو) على كلام ابنه السابق بقوله :

" واحسرتى يا ابنى لونسو .. ضلوعك بارزة وكأنها أرجل الكرسى " (٦) .
ويبدو (لونسو) فى حالات أخرى منفلتا يهزأ حتى بنفسه ، يقول - وقد

ودّ لو نجبا من (شيلوك) والتحق بخدمة السيد (باسانيو) - : " وإذا لم يقدر
لى خدمة هذا السيد ، فإننى سأضطر إلى أن أهيم على وجهى فى بلاد الله
الواسعة كجحش بلا صاحب " (٧) .

وتتفجر سخريته باستخدام اللغة استخداما خاصا ، قوامه التناقض والمفارقة فى
صياغة الجملة ، أو تكرار كلمة فى غير موضعها وفى غير مايسمح النظام النحوى
للغة . وهى صورة معروفة من صور التلاعب اللفظى . ولنتأمل ذلك فى المقطع
الحوارى التالى بين (جيسيكا) و (لونسلو) :

جيسيكا :

(فى رقة) لونسلو .. هل سلمت رسالتى إلى حبيبى لورنزو ؟

لونسلو :

(مرحباً ، بينما الأب جوىو يتطلع إليها فى اشتهاى) أوه ..

جيسيكا .. يا لحسة العسل المشبع بعصير الباذنجان .. أجل سلمته
إياها .

جيسيكا :

هل قرأها ؟

لونسلو :

أجل يا جيسيكا قرأ إياها (يتراقص)

جيسيكا :

هل فهمها ؟

لونسلو :

أجل يا جيسيكا فهم إياها ..

جيسيكا :

هل سيأتى ؟

لونسلو :

أجل يا جيسيكا سيأتى .. إياها (٨) .

ويجب أن نأخذ فى الحسبان أثر هذه الإرشادات المسرحية (فى رقة)
(يتطلع إليها باشتهاى) فى رسم التقابل الحاد بين كلام (جيسيكا) الرقيق

المنضبط من ناحية وكلام (لونسلو) الساخر المنفلت ونظرة والده العجوز إلى محدثته فى اشتهاه من ناحية أخرى .

وقد استخدم الكاتب حيلة أدائية أخرى فى كلام (لونسلو) ، هى التقليد أو (المحاكاة التهكمية) . وهى - بالطبع - منصرفة إلى المخدم المذموم (شيلوك) . يقول (لونسلو) ساخرا بجشع (شيلوك) :

" لقد ضقت بقوله لك زيون (يقلد شيلوك) : " ألدبك ماترهنه كى أخرب بيتك فيما بعد ؟؟ .. أتعرف ماهو سعر الفائدة ؟ " (٩) .

ويسخر فى موضع آخر ببخله وحرصه على المال بالرغم من ثرائه ، قائلا :
" أقسم بشرفى المهان دائما أن ابنة شيلوك المليونير تحتاج إلى صدقة . (إلى أبيه) لقد مرضت جيسيكا ذات مرة ، فأيقظنى أبوها فى عز الليل ، ليقول لى (يقلد صوت شيلوك) : " لونسلو الكسول : أسلق نصف بيضة واحدة هذا الصباح ، لأن جيسيكا مريضة ولم تفطر معى " (١٠) .

وقد ظهرت مع لونسلو حيلة أخرى هى (توظيف السجع) للإضحاك ، كقولهِ إلى (جيسيكا) ساخرا ، وقد سمحت لنفسها أخيرا أن تهبه فلسا عند رحيله :
" فلس ؟؟ يالك من يهودية سخية ، وحلوة وشهية !! " (١١) .

بيد أن هذه الحيلة أكثر ظهورا مع شخصية أخرى ظريفة هى شخصية (لورنزو) عاشق (جيسيكا) . فعندما يدخل إلى المسرح والقناع على وجهه بعد حفلة تنكرية ، تظنه مجبرته شخصا غريبا ، فتطلب إليه أن يبتعد عنها ، فيقول لها : " من المستحيل أن أبتعد عن الساحرة النافرة ، ذات العينين الفاجرتين (يحمم حولها كالجوعان) ومستحيل أيضا أن أوقف الوقاحة ؛ لأن كل ما فيك يدعونى صراحة ، إلى الوقاحة والبجاجة " (١٢) . وعندما تتصرف إليهِ (جيسيكا) وتسأله : " أتجننى حقا يالورنزو ؟؟ " (١٣) يجيبها مستنكرا وهازلا : " أحبك ؟ السماء وقلبى يشهدان على صدق غرامى المبرح ، المقرح ،

وعلى أنى قد أتيتك وفيا ، رضا ، كى آخذك بعيدا عن أيبك ،
الديك " (١٤) .

هكذا يصبح السجع حيلة كوميدية . وإذا كانت حيلة السجع مع (لورنزو)
تؤدى - من ناحية أخرى - وظيفة (تنوير التشخيص) ، بمعنى وصف الطبيعة
الأساسية فى شخصيته ، فإنها مع (لونسلو) - بالإضافة إلى الحيل الأخرى التى
أسندها إليه الكاتب - ذات وظائف ثلاث : -

(أولاهـا) أثرها فى رسم شخصيته فى ذاته ، باعتبارها من الشخصيات
المسرحية ذات المسات الخاصة ، والتى لاتخرج - فيما اعتدنا - عن سمات شخصية
الخادم .

و(ثانيتهـا) أثرها فى إلقاء الضوء على ملامح صغيرة ودالة فى الوقت نفسه
من شخصية (شيلوك) . وهى وسيلة مهمة لوصف شخصية معينة من وجهة نظر
الآخرين ، لاسيما إذا كان هذا الوصف بمن هو قريب من شخصية الموصوف .

و(ثالثتهـا) أن شخصية (لونسلو) قد أضفت على النص ، وتضفى على
العرض بالتالى ، بعدا كوميديا يخفف من رتابة الحوار وتكرار الأفكار بـين
(شيلوك) ومحاوريه من أنصاره وأنداده أحيانا . وقد كان للشخصيات الثلاث
:(لورنزو) و(لونسلو) و(جوبو) أثر بعيد المدى فى انتماء الفصل الأول من
هذا النص إلى التراجيكوميديا Tragicomedy أو الكوميديا السوداء
Grotesque .

وإذا كانت العصور الكلاسيكية قد حرصت على الحدود الفاصلة بين التراجيديا
والكوميديا ، فاليوم تجرى التجارب والمحاولات لصهرها معا فى بوتقة واحدة .
ومالدعابة أو الفكاهة السوداء أو الجروتسك - كما يقول دكتور توماس أونجفاوى -
إلا الأسلوب الجديد المستحدث للتراجيديا (١٥) .

وقد كان شكسبير - فى ذلك - سابقا لعصره ؛ فقد وعى - كما تدلنا " تاجر

البندقية " باعتباره الأصل الذى أعيد بناؤه فى الفصل الأول من " رطل اللحم " - وعى حقيقة من دقائق حقائق التقنية المسرحية التى يؤكدّها النقد والإبداع الدرامى المعاصر ، وهى أنه لا توجد صراعات تراجيدية مفتوحة ومطلقة ؛ فقد يتوسل فى تعميق هذه الصراعات ذاتها بضحكات وفكاهات قادرة على إرغام المتفرج على الضحك الأسيان .

ولو راجعنا النص الشكسبيرى لرأينا أن الشخصيات الكوميديّة الثلاث (لونسو) و (جويو) و (لورنزو) قد فازت بنصيب الأسد من الفصل الثانى من تاجر البندقية .

وجدير بالذكر أن الدكتور حمادة لم يلتزم - فى رسم هذه الشخصيات - إلا بروحها وسماتها العامة الساخرة التى ظهرت بها فى نص شكسبير ، وسمح لنفسه - فى حدود خطة إنتاج النص - بشئ غير قليل من حرية استنطاق تلك الشخصيات بلغة هزلية تفوق فى هزلها ما يجده فى (تاجر البندقية) . وانظر - مثالا لزيادات الكاتب على نص شكسبير - قول (جويو) يعرّف بنفسه :

" أنا اسمى جويو ، وهذا ولدى الفقير لونسو .. كنا نسميه زليطع البريطع وهو صغير .. إذ كان كثير الزلطة والبرطعة " (١٦) .

وإذا كان (شيلوك) الفصل الأول أو (دانيال) الفصل الثانى هما الشخصيتان المحوريتان فى هذا العمل ، فإن إلحاح الكاتب على وصف بخل الأول ونفاقه وانتهازيته وتعصبه لجنسه ، وعلى وصف غطرسة الثانى وعريته وامتهانه كرامة أصحاب الأرض ، قد وسّم حوارهما بال تكرار المثير للسأم فى مواقف غير قليلة .

وربما كان التكرار والإلحاح على الفكرة من الخيل الدرامية المهمة التى يحتال بها الكاتب عن قصد وعدم لاستثارة السأم ومشاعر الكراهية والحنق فى نفس المتلقى أو المشاهد تجاه مثل هذه الشخصيات . بيد أن هذه الحيلة سلاح ذو حدين ؛ فقد

يحقق غايته ، وقد يصرف المتلقى حيناً حتى يشده موقف جديد .
وقد نرى ذلك على وجه الخصوص فى مشهد الاقتراض فى الفصل الأول ،
ومشاهد إصرار (دانيال) على فك رموز الوثيقة والتعذيب فى الفصل الثانى .

وإذا كان الكاتب قد نجح إلى حد كبير ، يعينه فى ذلك خبرته وحسه الدرامى
المرهف - فى تحويل لسان (شيلوك) وتوجيهه من حال إلى حال ، فإنه لم
يحقق ذلك تماما مع (دانيال) الذى ظلت لغته خطابية زاعقة . وكان يمكن الكاتب
أن يظهره على الناس فى شئ من دهاء (شيلوك) وحبه .

لقد توصل الكاتب فى رسم شخصية (شيلوك) من خلال لغته بوسائل
مختلفة ، نذكر أهمها فيما يلى :-

(أولا) استخدام اللغة استخداما خاصا ، يكشف عن مقته وهزئه بفروعه
(أنطونيو) ، كقوله لنفسه : " آه من هذا الأنطونيو " (١٧) . فأداة التعريف
مع المَعْرِفَ تم عن حقه الدفين وتحينه فرصة الإيذاء .

(ثانيا) تغير نبرة الكلام ، مما يكشف عن نفاقه ودهائه : فبعد أن يوقع
(شيلوك) كلا من (أنطونيو) و (باسانيو) فى أحابله بتوقيع العقد ،
يودعهما بقوله : " صحبتك السلامة ياسيدى أنطونيو ، وزواج سعيد ياسيادة
النبيل باسانيو " (١٨) فالإضافة إلى الياه فى (ياسيدى أنطونيو) واللغة
الرسمية المهيبة فى (ياسيادة النبيل باسانيو) يحملان - فى هذا السياق - معنى
السخرية بالرجلين ونجاحه فى خداعهما أكثر مما يحملان معنى الاحترام والتوقير .

ولاشك أن أداء هاتين الكلمتين على خشبة المسرح سوف يقتضى من ممثل
شخصية (شيلوك) أن بعض عليهما بالتواجز !

(ثالثا) تسلسل الجمل والعبارات المقتضبة التى تظهر حب (شيلوك)
للوضوح التام فى المسائل المالية : فهو يلخص موضوع الحوار الذى جرى بينه
وسين (باسانيو) عن القرض وسببه ومدته وضامنه ، بقوله : " ثلاثة آلاف

دينار ، لمدة ثلاثة أشهر ، وأنطونيو هو الضامن ، وستأخذ أنت هذا المبلغ ، لتذهب إلى مدينة بلمونت ، لتتزوج بورشيا . أليست هذا هو ملخص الموضوع ياسيد باسانيو " (١٩) .

(رابعا) التنقل بين الأسلوب الخبري والأسلوب الإنشائي حسبما يقتضى موقف الخطاب . ونجد ذلك فى موقف تشدد (شيلوك) فى اقتطاع رطل اللحم وتشفيه بقوله : " لا .. لا .. لقد أقسمت أن أنال حقى كما نص عليه الصك . أتذكر عندما كنت تدعونى بالكلب ؟؟ فإذا كنت أنا كلبا ، فاصبر على وخز أنيابى !! " (٢٠) . كلاتقال إلى-الإنشاء يفصح مكونات نفسه ، كما يفصح نشوته بموقف المنتصر الذى يتصيد لغريمه هفواته القديمة .

والحق أن الفصل الثانى لم يخل من مهارة الكاتب فى رسم بعض شخصياته من خلال اللغة .. ويلفت النظر هنا بشرة استخدام اللغة على لسان (مسعود) - الذى شوهدت الحرب وجهه وذهبت بعقله - استخداما حاذقا خارق البراعة ؛ حيث تتدخل العلاقة بين البنية السطحية والبنية العميقة فى كلام (مسعود) ، ويصبح تفكك لغته وفقدانها المعنى أداة خطيرة فى صناعة النص الدرامى ، إذ يعمق الجذ بالعبث ، والتراجيديا بالكوميديا ، ويصبح (مسعود) حالة تشهد على عصر فقد معناه واختلطت فيه الأمور .

إن كلام (مسعود) يمارس وظيفته من خلال تصادمه - وتقاطعه أحيانا - مع كلام (دانيال) ، ومن تصادم الخطابات وتقاطعها يتولد التوتر الذى يعلو وتزداد حدته مع فقدان الأمل فى تلاقى هذه الخطابات حول معنى مفيد . ولنتأمل ذلك : فإذا طلب (دانيال) إلى (مسعود) أن يدلى بأقواله عن الوثيقة السرية وصاحبها ، قال (مسعود) وهو يضحك ضحكات هستيرية :

" الهم داخل فى عين النحلة .. وهربت به داخل الكهف " (٢١) .

وإذا سأله (دانيال) : هل يعرف القراءة ؟ يرد (مسعود) - إكمالا للاسترسال لا إجابة مفيدة عن سؤال - : " وأخى هرب أيضا لأنه محشوّ بالقش ..

ولكنه تحول إلى جرادة تزحف فوق عنق الياسمين وتأكل الوريقات البيضاء وتخيف الفراشات .. لا عمل لها غير ذلك .. شجاعة ، أليس كذلك ؟؟ " (٢٢) .

وعندما يسأله (دانيال) : هل ذهبت إلى المدرسة ذات يوم ؟ يرد (مسعود) :

" نعم .. رأيت القمر الأحدب ، وعلى وجهه عفن أسود ، بينما كان يخرج من الشمس المهشمة دم كثير جدا .. تصور !! اغتالوا الضياء كله .. أقسم لك أيها القاضي بكل المقدسات بأنى ركبت العنكبوت ، وصعدت تلاً عالياً ، وجدت عليه بطيخاً وبقرة وفيتنام الجرمة .. كانت أمريكا هناك كالقوالب تلعب الشطرنج وحدها وقد ربطت في ذيلها ثعباناً قصيراً .. قزماً " (٢٣) .

هكذا يبدو كلام (مسعود) استرسالاً لا يتعلق بكلام محاوره ولا يدل - مع تفسير المستوى الداخلى من كلامه تفسيراً حرفياً - على معنى مفيد . فما معنى دخول السهم فى عين النحلة ؟ وما معنى حشو أخيه بالقش وتحوله إلى جرادة تزحف فوق عنق الياسمين ؟

إن استرسال (مسعود) وغيبابه فى الماضى - باعتباره أحد ضحايا - يعنى - من ناحية أخرى - انقطاعه عن الحاضر . وليس فى الحاضر إلا العذاب الذى سيلقاه إن لم يجب (دانيال) ماسأل . ولأن الماضى والحاضر كلاهما عذاب ، فكلاهما فاسد ، ولا بد من تغير الحاضر الفاسد من أجل مستقبل أفضل . وإذا كان (مسعود) عاجزاً عن هذا التغيير لظروفه الخاصة ، فإن عجزه هذا هو نفسه الذى يولد فى نفوس المتلقين الرغبة فى التغيير المنشود ، وإلا كان مصيرهم مصيره .

وغنى عن القول أن الكاتب لا يريد هنا أن يستعرض مقدرته على محاكاة لغة المخبولين ؛ وإنما أراد أن يخلق بها موقفاً درامياً تعمق فيه التراجيديا بالكوميديا ، فقد تضحك من غرابة حديث (مسعود) فى ذات الوقت الذى نحزن أو نبكى عليه فيه لما أصابه بدنيا ونفسيا . وصيصبح حديثه - من ناحية أخرى - مثيراً قويا للثورة على ما يفعله (دانيال) وجنوده بالأبرياء .

وإذا كان كلام (مسعود) يشير فى نفوسنا الحزن وينتزع منا الضحك فى آن واحد ، فلا بد أنه قد أصاب معنى ما ، حتى وإن كان معنى كلياً تماماً يحتمل التأويل فى وحداته الصغرى . ويساعدنا فى إدراك هذا المعنى الكلى أمران :

(أولهما) المستوى الخارجى للكلام الذى يعلو فيه المتلقى على المسموع بحرفيته ، لينشط فى فهمه وإدراكه من خلال (وحدة الدلالة) فى النص أو العرض بكامله . ففى ضوء (وحدة الدلالة) النصية ، يمكن أن يشير دخول السهم فى عين التحلة (كعنى التعذيب الوحشى ، كما يمكن أن يشير (تحول أخيه إلى جرادة مخربة مخيفة) معنى نفاذ الصبر والثورة على هذا التعذيب ومقابلة الوحشية بالوحشية مهما يكن فيها أو ينتج عنها من تعدد على رموز الخير والجمال كالغراشات والياسمين !

(والآخر) أن الغموض الذى نتج عن تفكك البنية العميقة للكلام قد يخفف بجملة أو عدة جمل تعين على الإمساك بالمعنى العام مثل (اغتالوا الضياء كله) ونحوها .

وينبغى الإشارة هنا إلى أن الكاتب قد أفاد إفادة عظيمة - ففى حديث (مسعود) الأخير - من اثنتين من أهم القيم اللغوية الجمالية :

(الأولى) هى القيمة الدلالية الإيحائية للمزاوجات الوصفية ، المكونة من صفة وموصوف يرسمان صورة رمزية موحية ، كالشمس المهشمة ، والقمر الأحدب ، والضياء المقتال - وترمز جميعاً إلى الحراب والوحشة .

(الثانية) هى القيمة الأسلوبية لعظف المفردات من فصائل دلالية متباينة تبايناً شديداً ، مما يتيح لهذه المفردات المتباينات أن تخلق جواً من الكوميديا السوداء أو الجروتسك ، كقوله : " صعدت تلاً عالياً ، وجدت عليه بطيخاً وبقرة وفيتنام الجريمة " !

وإذا كان الصراع هو العمود الفقرى للعمل الدرامى ، فإنه يصل إلى ذروته

وصراحته ومباشرته فى بعض الأحيان مع التوتر الشديد فى انفعالات الشخصيات ومواجهاتها الحادة وخصوماتها الفكرية والمذهبية الصريحة . ويتوتر اللغة نتيجة لذلك . ويأخذ التعبير عن هذا التوتر اللغوى صورة (التوليد) ؛ إذ يتحول (الحوار) إلى (محاورة) تقصّ فيها زوائد الكلام ؛ وتقرع فيها الحجّة بالحجة ، ويدحض الرأى برأى آخر . ويكون كلام إحدى الشخصيتين المتحاورتين مناظرا لكلام الشخصية الأخرى فى نسقه اللغوى ، أى من حيث وحداته اللغوية وغطه التركيبى .

ولعل من أفضل حالات التوليد الناتجة عن صراع الأفكار وتصادم التعقيد ، المحاورّة التالّية بين (شيلوك) و(باسانيو) (وخلفيّة المحاورّة رفض باسانيو الأسباب التى أبداها (شيلوك) لإصراره على اقتطاع رطل اللحم) :

شيلوك :

ليس من الضروري أن تعجبك إجابتي ياسيد باسانيو ..

باسانيو :

أعتقد بأن كل إنسان يقتل كل من يكره ؟؟

شيلوك :

وألا تعتقد بأن كل إنسان يحب من صميم قلبه أن يقتل كل من يكره ؟؟

باسانيو :

ولكن ليس من الضروري أن تؤدى كل إسائة إلى مثل تلك الكراهية البشعة ..

شيلوك :

ولكن ليس من الضروري أن تدع الشعبان يلدغك مرتين .. (ويضحك فى خبث) (٢٤) .

والحق أن حالات التوليد فى هذه المسرحية بالرغم من قلتها قد اختيرت أماكنها المناسبة . وربما كان اقتصاد الكاتب فى حالات التوليد اللغوى المباشر راجعا إلى رغبته فى إطلاق العنان لشخصياته تكشف - على رسلها - عما تعتقده وتؤمن به وتسلكه تجاه الآخرين ، دون أن تواجه دائما بحكم الآخرين عليها حكما صريحا

مباشرا ، ويكتفى بعرض وجهات النظر والسلوك أمام المتلقى أو الجمهور ، ويصبح مدلول الحوارات هو الموضوع الجمالى aesthetic object الذى يشير المتلقى ، فيتعاطف مع شخصية أو شخصيات معينة ضد أخرى ، بناء على القيم الأخلاقية والاجتماعية التى يؤمن بها .

وليس معنى عرض صراع الأفكار عرضا مباشرا أن الشخصيات تفكر بدلا من المتلقى أو الجمهور ، ولايدى هذا العرض كذلك إلى خفض درجة الاستجابة ، بل إن ذلك يشير الحماس ويوقظ الوعي ؛ لتقوى الاستجابة بالتعاطف والانتصار لإحدى الشخصيتين من خلال دحض الأخرى لآرائها وسلوكياتها دحضا صريحا مباشرا .

ويعتمد الكاتب على استدراج بعض الدوال على لسان إحدى شخصياته ، وتلح الشخصية على ذكر دال ما فى كلامها . وليس ذلك اعتباطا ؛ فالدال - فى توظيفه دراميا للكشف عن جانب من جوانب الشخصية أو عن أهم جوانبها - يكتسب دلالات ثانوية ؛ فقد كشفت الدراسات السيميوطيقية عن أن دور الدال - فى تمثيله لفصيلة كاملة من الأشياء - لا يستنفذ مداه السيميوطيقى . فبالإضافة إلى دلالاته الاصطلاحية يكتسب دلالات ثانوية تعرف باسم الدلالات المصاحبة Connotations . فالدلالات المصاحبة - كما يعرفها كير إيلام K. Ilam - هى وظائف دلالية طفيلية ، حيث يصلح الدال - فى علاقة علامية ما - أن يكون أساسا لعلاقة علامية ثانوية ، فالدال " تاج " مثلا يكتسب الدلالات الثانوية التالية على المسرح : " الجلالة " أو " الاغتصاب " .. الخ (٢٥) .

وإذا نظرنا إلى رطل اللحم ، فإننا سنجد أن أهم دوال الفصل الأول الذى اكتسب دلالات مصاحبة هو دال (الصك) و (العدالة) . ويمكننا أن نختار كذلك دال (السامية) فى الفصل الثانى .

أما دال (الصك) ، فإن دلالاته الاصطلاحية عقد بين متعاقدين حفاظا للحقوق ، ولكنه يكتسب فى علاقاته العلامية المختلفة على لسان (شيلوك)

معنى طفيليا أو ثانويا هو أنه لعبة خادعة مدبرة ضد طرف آخر هو (أنطونيو) ليوّقه في شراكه . ولم يكن أبداً بقصد الحفاظ على حقوق الطرفين ؛ وذلك أن (شيلوك) كان - كما قال (أنطونيو) نفسه - في الجانب الأقوى . ويستدل على نيات (شيلوك) السيئة بكلامه نفسه : فكثيراً ما أُلح على أن اقتطاع رطل اللحم ليس إلا على سبيل التفكه ، وأنه مجرد دعاية وفكاهة يضحكون بها . ولكن لسانه يفضح حاله ويكشف ما في صدره ، فهو يلح في النص على أن يقتطع بنفسه رطلاً من اللحم ومن الجزء الذي يختاره من جسم (أنطونيو) :

- " إذا لم توفّ الدين .. كان الجزء أن أقتطع بنفسى رطلاً واحداً من لحمك " (٢٦) .
 - " .. أجل ، أقتطع رطلاً من الجزء الذي أختاره من جسمك ياسيد أنطونيو " (٢٧) .

وليس ذلك كله إلا تجلياً من تجليات عقيدته التي تدفعه إلى أن (يقتل كل من يكره) (٢٨) .

وحديث (شيلوك) عن (العدالة) وما يدور في دائرتها من ألفاظ مثل (الحق) و (القانون) ، يجعل دال (العدالة) (وراجع هنا مشهد المحاكمة على الصفحات : ٦٦ - ٧٠ ، ٧٢ ، ٧٤ ، ٧٥) ينحرف عن مدلوله ؛ لأن (شيلوك) الذي يتظاهر بتطبيق العدالة ، يريد - في الحقيقة - قتل (أنطونيو) والخلاص منه . وقد اقتضح أمره بما جرى على لسانه في مشهد المحاكمة من تهديدات صريحة وتلميحات إلى وخز الأنياب ولدغ الشعبين ونهش اللحم !

أما دال (السامية) ، فإن حديث (دانيال) عنه بنبرته الخاصة ، يجعله ينحرف عن الاعتزاز بالقومية عن حق وصدق ، ليكتسب على خشبة المسرح دلالات ثانوية مثل : كراهية الآخرين ، والاعتصاب ، واللصوصية ، فعقيدة (دانيال) المتباكي على السامية تلخصها عبارته : " أنا أنتقم ، إذن فأنا

لاشك أن الحوار المسرحى - كما يقول ميليت وينتلى - صناعة ، شأنه فى هذا شأن جميع عناصر الأسلوب المسرحى الحرفى الأخرى (٣٠) - ولعل أول ما يلتفت النظر فى صناعة الحوار فى هذه المسرحية هو قلة إفادة الكاتب من معطيات اللغة المنطوقة (٣١) ، باعتبار حياة النص المسرحى فى أدائه الدرامى على خشبة المسرح وبين جمهور المشاهدين . فللأداء الدرامى متطلباته اللغوية الخاصة التى تخالف بين لفته المنطوقة واللغة المكتوبة . وكلما اقترب الكاتب من طبيعة اللغة المنطوقة بسماتها المختلفة : صوتيا وإيقاعيا ومفردات وتراكيب ، كان الحوار طبيعيا أليفا . ولو جاز لنا استهخدام الاصطلاح الموسيقى (نشاز) ، لقلنا : إن اللغة المنطوقة على خشبة المسرح والتى تخاطب الجمهور خطابا مباشرا دون حجاب ، هى لغة ذات حساسية خاصة يستشعر فيها (النشاز) أكثر مما يستشعر فى اللغة المكتوبة . واللغة المنطوقة فى الزصل هى ماينطقه المتكلم وينطق به لسانه على سجيته دون أن يخضع كلامه دائما إخضاعا صارما لقواعد اللغة المكتوبة ؛ فقد يغير مواضع التبر بالتقديم أو التأخير ، وقد يقف حيثما لا يجب الوقف ، أو يصل ماحقه الفصل ، وقد تقصر الجملة أو تطول ، وقد يحذف منها كلمة أو أكثر ، وقد يحذف من الكلمة صوت أو أكثر ، وقد تدخل على الكلمة الواحدة تنغيمات متباعدة بتباين المدلولات ، وكثيرا مايحل هذا التنغيم محل أدوات الاستفهام ، ولايجد المتكلم بأسا من تكرار ماسبق ذكره .. الخ (٣٢)

ولابأس من اصطدام المعنى الاصطلاحي للغة المنطوقة بلغة الحوار ؛ فالكاتب يضع فى حسابه أن هذا الحوار المكتوب كتب لينطق به الممثلون ويؤدونه أمام جمهور ، وكأنهم ينطقون به لأول مرة . وأظن أن هذه الحقيقة لاتغيب عن الكاتب المبتدئ ، فهى جوهر صناعة الحوار الدرامى وأهم آلياته . وإنما الذى يمايز بين الكتاب فى درجة الأخذ بها هو الموهبة والخبرة والحساسية اللغوية والفهم الدقيق لطبيعة الحدث والموقف والشخصيات .

ونعود إلى الملحوظة التى بدأنا بها الحديث ، وهى قلة تعويل الكاتب على معطيات اللغة المنطوقة ، لنُدلل على ذلك بما يلى :-

- (١) خضوع نظم الجملة لقوانين الفصحى المكتوبة ، إلا فى حالات قليلة نسبيا ، أكثرها واقعة أول الكلام .
- (٢) قلة حالات الحذف بتوحيه : الصوتى واللفظى .
- (٣) عدم الاستعانة باللوازم اللغوية ، وقد كان يمكن استثمارها مع شخصيات مثل (شيلوك) باعتبار المال مفتاح شخصيته ، أو (لونسلو) باعتبار شخصيته المرحية ، أو (زاجورتسكى) المنهك فى الحمر .
- (٤) طول الجملة أحيانا طولا ملحوظا قد تقبله اللغة المكتوبة ولا تستحسنه اللغة المنطوقة ، كقول (أنطونيو) مخاطبا صديقه (باسانيو) : " وبعض التضحية بشئ من الأمن فى سبيل أن تسعد بالمرأة الجميلة التى وهبتها كل أحاسيسك النبيلة أمر تحتّمه الضرورة " (٣٣) . ولا تحمل هذه الجملة معنى انفعاليا يبرر طولها الزائد . أضف إلى ذلك أن الإخبار عن المبتدأ على هذا النحو يعسر على المشاهد مهمة المتابعة . وقد كان أحرى بالكاتب أن يفك هذه الجملة المفرطة فى طولها إلى جملتين أو أكثر ، كما كان يجدر به أن يتخفف من كلمات أسهمت فى هذه الإطالة ، مثل : بعض ، فى سبيل ، ونحوهما ، لاسيما أن الجمع بين (بعض) و (بشئ من) فى قوله (وبعض التضحية بشئ من الأمن ..) إقبال للكلام لا طائل تحته .

ومن العوامل التى تساعد على استشعار (النشاز) فى الحوار الدرامى كذلك أن فنانا بلفظ أو تركيب نحوى يعلو على المستوى اللغوى والثقافى للمتكلم . قد يستثنى من ذلك رغبة الكاتب فى إظهار إحدى شخصياته فى موقف ما فى صورة المتفاح لعل فنية ترتبط باستراتيجية التشخيص وإخراج المشهد الدرامى إخراجا خاصا .

وغنى عن القول أن الدكتور حمادة يعى هذه الحقيقة التى تعد من أهم الحقائق الفنية فى صناعة الحوار ، بيد أن النص الذى بين أيدينا لم يخل من بعض المفردات

والتركيب سامقة الفصاحة والتي يميل الحوار المنطوق إلى تجنبها ، كقول (شيلوك) - مخاطبا (أنطونيو) في خبث - " أريد أن أنسى ازدياءك إياي " (٣٤) ، أو قوله لـ (أنطونيو) أيضا عن شرط القرض : " إنه مجرد شرط مضحك .. فكاهة نضحك لها .. أفى هذا ما يحق ؟ " (٣٥) .

وإذا كان (لونسو) الخادم يحب الفكاهة ويميل إلى المزاح والتخفف من صرامة الخطاب (بدليل استخدامه مفردات ارتبطت بمعجم اللغة العامية في حوارهِ - انظر مثلا ص ٥١) ، فليس يناسبه ولا تتوقع منه أن ينطق بالجملة التالية لا مبنى ولا معنى : " أن تغفل من قضية يهودى متسبّر ، معناه أنك نجحت من الكوليرا " (٣٦) . فكم تشي هذه الجملة بحضور المؤلف وتلقيه (لونسو) ملا يقدر على اللفظ به !

ومن المسائل المهمة التي ينبغي اعتبارها في صناعة الحوار الدرامي أن الكلمة الواحدة قد تبدو مقبولة حيناً وغير مقبولة في تركيب ما حيناً آخر ، ومثال ذلك ما زآه من ثقل في التركيب الإضافي في قول (دانيال) إلى (عبد الحميد) : " فأرجو ألا تكون غيباً مثل هؤلاء الضيقى الأفق والصدر " (٣٧) . ففضلاً عما في كلمة (الضيقى) من خطأ تعريف المِعْرِف بالإضافة ، فإنها - بلا ريب - لن تجرى على اللسان سهلة ميسورة .

ومن الأسباب المورثة للثقل كذلك الضمير المتصل بعد ياء المتكلم في مثل قول (عبد الحميد) - وقد سأله الضابط (دانيال) عن صناعته - : " صنعتى !! مللت تكرار الإجابة على هذا السؤال .. مندوبو الأمم المتحدة ، وصحفيو العالم والمتفرجون من السياح ، سألوني خمسين مرة " (٣٨) . فربما كان أفضل أن تفك (سألوني) إلى (سألتوني نفس السؤال) ، لاسيما أن بعد المسافة بين موقعي كلمة (السؤال) يدفع عن المشاهد الإحساس بالتكرار .

وربما كان من قبيل التزيد في العبارة دخول كلمة (طول) في مثل قول (أنطونيو) مخاطبا (بورشيا) وقد ظنّها المعامى : " وسنظل نلهج بحبك طول ما حيناً " (٣٩) . فالجمع بين (طول) و (ما) الظرفية يفسد على هذه

الجملة جمالها وفصاحتها .

ونحن قد نقبل من الدوق استخدامه همزة الاستفهام بالذات كثيرا ، فهي من أقل أدوات الاستفهام شيوعا فى العربية . وللدوق أن يتأنق فى اختيار لغته ومفرداته ، ولا ينفى لثله أن يسمح لحصومه المتقاضين وانفعالاتهم أن تفسد عليه هذا التأنق . ولكننا - فى الوقت نفسه - نجد هذه الهمزة ذاتها ثقيلة فى بعض كلام الآخرين . فإذا قارنا بين قول الدوق مخاطبا (بورشيا) وقد تخفت فى زى محام : " أقادم أنت من قبل الأستاذ بيلاريو ؟ " (٤٠) وقول (شيلوك) - مثلا - وقد احتج على ما قضت به (بورشيا) : " أهذا ما يقول به القانون ؟ أمعقول ؟ " (٤١) لرأينا أن الحساسية للغة تقضى بأن الهمزة فى كلام (شيلوك) تأنق لا يحتمله المقام ، وهو فى ثورته واحتجاجه . وهذا لو حذفت الهمزة الثانية على الأقل واستعيعض عنها بالتنعيم .

ومما لا يناسب المقام كذلك قول (اسانيو) إلى صديقه (أنطونيو) فى مشهد المحاكمة : " لاتهلع ياعزيزى أنطونيو ، وتجلد " (٤٢) . ففضلا عما يجتمع فى كلمة (تهلع) من ثقل صوتى وتفاصح لا ملح له ، فإنها تعبر عن درجة شديدة جدا من الخوف ، ويدلنا المنظر على أن الأمر لم يبلغ به (أنطونيو) هذا الحد ، فقد وطن نفسه وأسلم أمره لتنفيذ شروط الوثيقة . ومن ثمة يبدو أنسب للمقام أن تكون عبارة (باسانيو) أبسط من هذا بكثير ، كأن يقول مثلا : " لاتخف ياعزيزى أنطونيو ، وتجلد " .

وتقودنا الملحوظات الفرعية السابقة إلى نتيجة مهمة . هى أن للحوار الدرامى سمات ومواصفات لغوية خاصة ، وأن ما يصلح فى اللغة المكتوبة لا يصلح بالضرورة فى اللغة المنطوقة التى يصاغ الحوار الدرامى فى ضوء خصائصها وقوانينها .

ونود أن نسجل ملحوظة أخيرة عن طبيعة الحوار فى هذه المسرحية ، هى أن الصقل والتكثيف الشعرى اللذين اقتضتهما بعض المواقف الدرامية كانا فى الفصل الأول أكثر وضوحا منها فى الفصل الثانى .

ولعل وضوح هذه الصفات فى الفصل الأول يرجع إلى أثر النص الشكسبيرى

الذى لاينكر فى لغة الكاتب . أما الفصل الثانى ، فيرجع افتقاره إلى الصقل والتكثيف المعتمد على الإيحاءات والكتابات والعبارات المجازية إلى بساطة الحكمة ومباشرة الحدث وتوالى الحوار فى قالب استجوابى ، لاتتخلله ومضات بلاغية وتشكيلات لغوية جمالية إلا فى تلك المواقف الدرامية الصعبة القليلة التى كان (مسعود) أو (روث) طرفا فيها .

هوامش البحث

(١) دكتور إبراهيم حسادة : هوامش فى الدراما والنقد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٨) ص

٩٣ - ٩٤

(٢) انظر تنبيه المؤلف ص ٣٠ .

(٣) انظر مقدمته لتاجر البندقية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٨) ص ٣٠ .

(٤) المرجع السابق ص ٣٠ .

(٥) رطل اللحم ، دار فكر للدراسات والنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى (١٩٨٨) ص ٤٣ .

(٦) رطل اللحم ص ٤٤ .

(٧) المرجع السابق ص ٤٤ .

(٨) المرجع السابق ص ٤٤ - ٤٥ .

(٩) نفسه ص ٤٤ .

(١٠) نفسه ص ٤٥ .

(١١) نفسه ص ٥٢ .

(١٢) نفسه ص ٥٣ .

(١٣) نفسه ص ٥٣ .

(١٤) نفسه ص ٥٤ .

(١٥) دكتور توماس أونجفارى : الدراماتوجيا المعاصرة ، ترجمة دكتور كمال عيسد ، مجلة

(القاهرة) ، العدد ٩٥ - ١٠ شوال ١٤٠٩ هـ / ١٥ مايو (١٩٨٩) ص ٢١ .

(١٦) رطل اللحم ص ٤٦ .

(١٧) المرجع السابق ص ٣٧ .

(١٨) نفسه ص ٤٩ .

(١٩) نفسه ص ٣٦ .

(٢٠) نفسه ص ٦٤ - ٦٥ .

(٢١) نفسه ص ١١٤ .

(٢٢) نفسه ص ١١٤ .

(٢٣) نفسه ص ١١٤ - ١١٥ .

(٢٤) نفسه ص ٦٨ - ٦٩ .

(٢٥) كبير إيلام : العلامات فى المسرح ، ترجمة سيزا قاسم ، ضمن كتاب : مدخل إلى السيميوطيقا ، بإشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، دار إلجاس العصرية ، القاهرة (١٩٨٦) ص ٢٤٣ - ٢٤٤ .

(٢٦) رطل اللحم ص ٤٠ .

(٢٧) نفسه ص ٤٠ .

(٢٨) نفسه ص ٦٩ .

(٢٩) نفسه ص ١١٨ .

(٣٠) قدر ب . ميليت وجيرالد إيدس ينتلى : فن المسرحية ، ترجمة صدقى خطاب ، مراجعة دكتور

محسود السرة ، دار الثقافة - بيروت (١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م) ص ٤٩٣ .

(٣١) فى التوفيق باللغة المنطوقة والفرق بينها وبين اللغة المكتوبة يمكن مراجعة :

Gerd Schank - Gisela Schoenthal :

Gesprochene Sprache , 2. , durchgesehene Auflage , Max Niemeyer Verlag

, Tübingen (1983) S. 7 .

(٣٢) فى التعرف على سمات اللغة المنطوقة ينظر المرجع السابق ص ٩ وما بعدها .

(٣٣) رطل اللحم ص ٤٣ .

(٣٤) نفسه ص ٣٩ .

(٣٥) نفسه ص ٤٠ .

(٣٦) نفسه ص ٤٨ .

(٣٧) نفسه ص ١٣٨ .

(٣٨) نفسه ص ١٣٩ .

(٣٩) نفسه ص ٨٧ .

(٤٠) نفسه ص ٧١ .

(٤١) نفسه ص ٨٠ .

(٤٢) نفسه ص ٧١ .

رقم الايداع ٨٧٢٣ / ١٩٨٩

الرقم الدولى ١ - ٠٠ - ٨٣٠ - ٩٧٧

I.S.B.N. 977 - 830 - 00 - 1

هذا الكتاب

كل عمل أدبي - أيا كان جنسه : نثرا أو شعرا ، رواية أو مسرحية - هو خلق فنى له مواصفاته الفنية والجمالية الخاصة التى تميزه عن اللغة المعيارية الآلية . لذلك فقد اهتم علم اللغة باستحداث فروع مختلفة تعنى بتحليل اللغة الأدبية ، مثل علم الأسلوب ، أو علم اللغة الأسلوبى ، وعلم اللغة النصى ، وهى فروع تجتهد ، تنظيرا وتطبيقا فى تخليص التحليل اللغوى للأدب من آفة الانتباعية والسطحية من ناحية ، ومن ناحية أخرى تحاول أن تجعل لكل جنس أدبي أسسه ومعاييره الخاصة فى التحليل .

وهذا الكتاب هو محاولة جديدة للإفادة من معطيات علم اللغة بفروعه المختلفة ومناهجه وإجراءاته فى تحليل اللغة الأدبية التى تصنع مع اللغة المعيارية مستويات الاستخدام اللغوى الكبرى .

"الناشر"

